

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



Trabalho de Projeto:

Questões de tradução relevantes na obra

Kana, alma de mujer

Diana Isabel da Silva Pereira

MESTRADO EM TRADUÇÃO

2015

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



Trabalho de Projeto:

Questões de tradução relevantes na obra

Kana, alma de mujer

Diana Isabel da Silva Pereira

Orientado por:

Professora Doutora Madalena Colaço

Professor Miguel Viqueira

MESTRADO EM TRADUÇÃO

2015

AGRADECIMENTOS

Aproveito para expressar os meus sinceros agradecimentos a todos os que me apoiaram neste Trabalho de Projeto e contribuíram para a sua realização:

À orientadora, Professora Doutora Madalena Colaço, e ao coorientador, Professor Miguel Viqueira, pela incansável dedicação e pelo pronto apoio prestado, fundamentais para a concretização deste trabalho.

À coordenadora do Mestrado em Tradução, Professora Doutora Maria Clotilde Almeida, pelo apoio e pelo entusiasmo transmitido ao longo do meu percurso académico.

Aos professores da vertente curricular do Mestrado, pela dedicação e pelos conhecimentos transmitidos.

À autora Paloma Fadón Salazar, pela disponibilidade em falar sobre o seu trabalho.

À professora Kioko Koiso, que me introduziu na língua japonesa, contribuindo, em grande parte, para o meu fascínio pela língua e cultura japonesas.

Aos meus colegas da FLUL, em especial ao Ricardo Serra, Diana Paulo, Marta Silva, Ana Ferreira e Gonçalo Silva, pela amizade e pelo apoio na realização deste trabalho.

Aos meus pais, amigos e namorado, sem o apoio dos quais não me seria possível concluir esta etapa académica.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo comentar a tradução efetuada ao longo do Trabalho de Projeto integrado no Mestrado em Tradução da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

O trabalho desenvolveu-se em duas fases. Primeiro, procedemos à tradução integral da obra *Kana, alma de mujer*, de Paloma Fadón Salazar. Posteriormente, procedemos à elaboração de um relatório de tradução que aborda as questões mais proeminentes surgidas durante o processo de tradução.

O relatório estrutura-se em dois capítulos.

O capítulo I tem um carácter mais geral e introdutório. Procedemos à caracterização da autora e da obra, refletimos sobre os tipos textuais nela identificados e, por último, sobre o papel e a posição do tradutor no processo comunicativo.

No capítulo II, refletimos sobre algumas questões e dificuldades de tradução surgidas ao longo do trabalho desenvolvido e sobre as estratégias utilizadas para a sua resolução. A reflexão é feita a partir de uma comparação dos sistemas linguísticos do português e do espanhol, línguas de trabalho. O capítulo divide-se em quatro partes: aspetos lexicais, aspetos sintáticos, aspetos de coesão textual e, por último, outras questões de tradução consideradas relevantes. Relativamente aos aspetos lexicais, abordamos tópicos relacionados com o léxico não especializado – nomeadamente a sinonímia, as combinatórias lexicais, os falsos amigos e os empréstimos –, com o léxico especializado, e, ainda, com a tradução de expressões onomásticas. Em relação aos aspetos sintáticos, abordamos fenómenos como as propriedades de seleção categorial dos predicados verbais, a ordem de palavras e as expressões com possessivos. No que respeita aos aspetos de coesão textual, apresentamos alguns mecanismos que asseguram a sequencialização textual, como a coesão frásica, interfrásica, temporal, o paralelismo estrutural e a coesão referencial. Na última secção, abordamos outras questões de tradução relevantes, nomeadamente os lapsos no texto de partida e a tradução de citações.

Palavras-chave: tipos textuais, aspetos lexicais, aspetos sintáticos, coesão textual, o papel do tradutor

ABSTRACT

This work aims to comment the translation made throughout the Work of Project integrated in the Master's degree in Translation of the Faculty of Letters of the University of Lisbon.

The work was developed in two phases. Firstly, we proceeded to fully translate the work *Kana, alma de mujer*, by Paloma Fadón Salazar. Subsequently, we elaborated a translation report that approaches the most prominent questions found during the process of translation.

The report is structured in two chapters.

Chapter I is of a more general and introductory nature. We characterize the author and the translated work, we reflect about the text types identified in it and, lastly, about the translator's role and position within the communicative process.

In chapter II, we reflect about some questions and difficulties of translation that appeared during the work developed and about the strategies used to solve them. The reflection is made from a comparison between the portuguese and spanish linguistic systems, which were the working languages. The chapter is divided into four parts, concerning lexical, syntactic and textual cohesion aspects as well as other questions considered relevant. In the lexical section, we approach topics related to non-specialized lexicon – namely the synonymy, the lexical combinatorics, the false friends and the linguistic loans –, to the specialized lexicon and, finally, to the translation of onomastic expressions. In the syntactic section, we approach phenomena as the categorical selection properties of the verbal predicates, the word order and the expressions with possessive. In the textual cohesion section, we present some mechanisms that enable the textual sequentialization, such as the phrasal, inter-phrasal, temporal and referential cohesion and the structural parallelism. In the last section, we approach other relevant questions of translation, namely the source text lapses and the translation of quotes.

Keywords: text types, lexical aspects, syntactic aspects, textual cohesion, translator's role

ÍNDICE

Introdução,1

Capítulo I: Questões iniciais,5

1. Caracterização da autora e da obra,5
2. Tipos de texto identificados na obra traduzida,6
 - 2.1 Texto explicativo,7
 - 2.2 Texto descritivo,16
 - 2.3 Texto narrativo,24
 - 2.4 Texto argumentativo,30
3. O papel do tradutor,38

Capítulo II: Análise de questões de tradução,51

1. Aspectos lexicais,52
 - 1.1 Léxico não especializado,52
 - 1.1.1 Sinonímia,52
 - 1.1.1.1 Sinonímia intralinguística,53
 - 1.1.1.1.1 O recurso à sinonímia como forma de evitar repetições,53
 - 1.1.1.1.2 O recurso à sinonímia como forma de adequação ao contexto,56
 - 1.1.1.2 Sinonímia interlinguística,58
 - 1.1.2 Combinatórias lexicais,62
 - 1.1.3 Falsos amigos,72
 - 1.1.4 Empréstimos,83
 - 1.2 Léxico especializado,87
 - 1.3 Tradução de expressões onomásticas,92
2. Aspectos sintáticos,97
 - 2.1 Propriedades de seleção categorial dos predicados verbais,97
 - 2.2 Ordem de palavras,101
 - 2.3 Expressões com possessivos,106
3. Aspectos de coesão textual,109
 - 3.1 Coesão frásica,111
 - 3.2 Coesão interfrásica,117
 - 3.3 Coesão temporal,121
 - 3.4 Paralelismo estrutural,124
 - 3.5 Coesão referencial,126
4. Outras questões,135
 - 4.1 Lapsos no texto de partida,135
 - 4.2 Tradução de citações,142

Conclusão,149

Referências bibliográficas,151

Anexo (proposta de tradução de *Kana, alma de mujer*),159

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo o comentário da tradução efetuada ao longo do Trabalho de Projeto integrado no Mestrado em Tradução da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

O trabalho desenvolveu-se em duas fases. Numa primeira fase, procedemos à tradução integral (134 páginas) da obra *Kana, alma de mujer* (2009), da autoria de Paloma Fadón Salazar, mestre calígrafa e investigadora da área das Belas Artes, que publicou algumas obras sobre a área da arte caligráfica oriental. Na obra traduzida, a autora desenvolve a temática da escrita japonesa, baseada no *kanji* chinês, e da caligrafia japonesa, referindo a evolução de ambas e o culto que a sociedade japonesa do período Heian (séculos VIII a XII) lhes presta, especialmente a mulher, cuja sensibilidade foi crucial para o desenvolvimento da cultura e da escrita do seu país. Numa segunda fase, procedemos à elaboração de um relatório de tradução que aborda as questões mais proeminentes surgidas durante o processo de tradução da referida obra.

O relatório estrutura-se em dois capítulos.

O capítulo I, intitulado “Questões iniciais”, divide-se em três pontos. O primeiro ponto, “Caracterização da autora e da obra”, é de carácter mais geral e introdutório, procedendo-se, como o próprio título indica, à caracterização da autora e da obra traduzida e apresentando-se um breve resumo da obra em questão. No segundo ponto, “Tipos de texto identificados na obra traduzida”, faz-se uma reflexão sobre os tipos textuais presentes na obra traduzida: explicativo, descritivo, narrativo e argumentativo. Por último, no terceiro ponto, “O papel do tradutor”, refletimos sobre o papel e a posição do tradutor no processo comunicativo, uma vez que esta foi uma questão com que nos deparamos durante o nosso processo de tradução.

No capítulo II, intitulado “Análise de questões de tradução”, refletimos sobre algumas questões, problemas e dificuldades de tradução que foram surgindo ao longo do trabalho desenvolvido e sobre as estratégias utilizadas para a resolução dos mesmos. O capítulo divide-se em quatro partes: aspetos lexicais, aspetos sintáticos, aspetos de coesão textual e, por último, outras questões de tradução relevantes para o presente trabalho.

A primeira parte do capítulo II, referente aos aspetos lexicais, divide-se em três pontos principais: léxico não especializado, léxico especializado e, ainda, a tradução de expressões onomásticas. Os aspetos abordados no primeiro ponto, “Léxico não

especializado”, são a sinonímia intra e interlinguística, as combinatórias lexicais, os falsos amigos e os empréstimos, dada a frequente ocorrência destes fenómenos linguísticos na nossa tradução. No segundo ponto, “Léxico especializado”, analisamos alguns exemplos de terminologia presente na nossa tradução, principalmente referente à religião budista. No terceiro e último ponto relativo aos aspetos lexicais, “Tradução de expressões onomásticas”, refletimos sobre a ocorrência de expressões toponímicas e antroponímicas na obra traduzida e apresentamos as estratégias utilizadas.

Na segunda parte do capítulo II, relativa aos aspetos sintáticos, abordamos fenómenos como: as propriedades de seleção categorial dos predicados verbais, que podem ser distintas entre as línguas de partida e de chegada, no nosso caso, o espanhol e o português, respetivamente; a ordem de palavras, mais concretamente, a ordem relativa do sujeito e do verbo e a ordem dos pronomes clíticos relativamente ao verbo; por último, as expressões com possessivos, dado que este é um aspeto sintático verificado na nossa tradução e divergente nas línguas com as quais trabalhamos.

Na terceira parte do capítulo II, relativa aos aspetos de coesão textual, apresentamos alguns mecanismos que asseguram a sequencialização textual, nomeadamente a coesão frásica, interfrásica, temporal, o paralelismo estrutural e, ainda, a coesão referencial, uma vez que o recurso a estes mecanismos foi fundamental para a obtenção de uma tradução correta e gramaticalmente coesa.

Na quarta e última parte do capítulo II, intitulada “Outras questões”, abordamos outras questões de tradução relevantes para o presente Trabalho de Projeto não integráveis nas secções anteriores, nomeadamente os lapsos no texto de partida, secção onde apresentamos alguns problemas verificados no texto de partida, sugerindo, posteriormente, a nossa proposta de reformulação; e a tradução de citações, onde discutimos a possibilidade de utilização, na nossa tradução, de fragmentos de traduções portuguesas já publicadas de uma obra frequentemente citada no texto de partida.

Por último, apresentamos, em Anexo, a tradução integral da obra trabalhada, desenvolvida ao longo da primeira fase deste Trabalho de Projeto.

O trabalho desenvolvido durante o presente Trabalho de Projeto foi relevante, na medida em que me permitiu uma reflexão mais aprofundada acerca dos aspetos com os quais o tradutor, efetivamente, se confronta durante o seu processo de tradução, pelo que contribuiu para a minha formação enquanto (futura) tradutora. Com efeito, a tradução desta obra foi uma tarefa desafiante, uma vez que me levou a tomar consciência da diversidade de questões às quais o tradutor deve estar atento, que vão desde aspetos

gramaticais relacionados com as diferenças entre as línguas de trabalho, até aspetos que dizem respeito a questões de organização textual e de interpretação. O trabalho desenvolvido é também relevante, na medida em que apresenta a tradução, para português, de uma obra espanhola ainda não traduzida para esta língua, sendo o assunto abordado, a língua e a arte caligráfica japonesas, pouco divulgado na literatura em português.

CAPÍTULO I

QUESTÕES INICIAIS

1- CARACTERIZAÇÃO DA AUTORA E DA OBRA *KANA, ALMA DE MUJER*.

Paloma Fadón Salazar, autora da obra *Kana, alma de mujer*, nasceu a 13 de Agosto de 1959, em Bilbao (Biscaia). É Doutora em Belas Artes e Mestre em Pintura Oriental, desenvolvendo atualmente projetos artísticos no âmbito da caligrafia chinesa. Foi professora de Belas Artes e investigadora da área, escreveu inúmeros artigos relacionados com a arte e a caligrafia orientais e publicou as seguintes obras: *Pintando el Presente, la Caligrafía en China* (1996), *Breve Historia de la Caligrafía China* (2002), *Manual Práctico de Caligrafía Oriental* (2005) e *Breve Historia de la Pintura China* (2006). A última obra da autora, ainda não lançada, intitula-se *Viendo Poesía* e apresenta 29 poemas de José Saramago por ela pintados, recorrendo à técnica caligráfica chinesa.

Nestas obras, a autora partilha a sua experiência a nível criativo com o leitor e introdu-lo na história e na arte orientais, oferecendo-lhe os conhecimentos e as ferramentas básicos para se iniciar na prática artística e caligráfica. A autora escreve e publica estas obras com o objetivo de apresentar documentação simples e útil aos seus alunos universitários e para dar a conhecer à população espanhola um pouco da arte oriental, tema sobre o qual a autora acredita aquela desconhecer profundamente.

Em *Kana, alma de mujer* (2009), obra integralmente traduzida a propósito deste Trabalho de Projeto, a autora desenvolve a temática da escrita japonesa, baseada no kanji chinês, e da caligrafia japonesa, referindo a evolução de ambas e o culto que a sociedade japonesa do período Heian (séculos VIII a XII) lhes presta, especialmente a mulher, cuja sensibilidade foi primordial para o desenvolvimento da cultura e da escrita do seu país.

Apesar de a autora utilizar alguma terminologia referente ao sistema de escrita nipónica (*hiragana* e *katakana*), à religião japonesa e às técnicas caligráficas, explica estas temáticas de forma bastante atenta, pois deseja que o leitor compreenda certos conceitos antes de abordar assuntos de natureza mais complexa. *Kana, alma de mujer* é uma obra para ser lida tanto por um público especializado, como por um público não especializado que se interessa pela arte caligráfica e pela escrita japonesa.

2- TIPOS DE TEXTO IDENTIFICADOS NA OBRA TRADUZIDA

Na obra traduzida, existem fragmentos textuais com diferentes funções: explicação de conceitos e ideias, descrição de lugares, personagens e ações, narração de acontecimentos e argumentação em torno da consistência de algumas teses. O facto de cada um destes fragmentos ter propriedades que lhe são características permite-nos associá-los a diferentes modelos textuais.

A tipologia textual é uma temática acerca da qual vários autores refletiram e formularam algumas propostas, situação que explica a existência de várias tipologias, nem sempre coincidentes. Para o propósito deste estudo, cingir-nos-emos aos tipos textuais propostos por Werlich (1976), posteriormente adotados e desenvolvidos por vários autores: texto argumentativo, texto explicativo, texto descritivo, texto narrativo e texto instrutivo. Em termos gerais, a argumentação consiste na *“operación lingüística mediante la cual un enunciador pretende hacer admitir una conclusión a un destinatario (o destinatarios), ofreciéndole una razón para admitir esta conclusión”* (Plantin 1990 *apud* Bassols & Torrent 2003:32); a explicação é *“el texto didáctico por excelencia, porque tiene como objetivo la comprensión de fenómenos sobre los cuales aporta la información necesaria”* (Bassols & Torrent 2003:71); a descrição consiste numa *“ordenación jerarquizada de elementos lexicográficos, que se podría resumir en la sucesión palabra de entrada/expansión, y esta expansión se fija por predicados sucesivos”* (Adam & Petitjean 1989:111 *apud* Bassols & Torrent 2003:99); a narração são *“ficciones o relatos reales que explican un hecho interesante”* (Bassols & Torrent 2003:169); por último, na instrução *“o leitor recebe orientações precisas no sentido de efetuar uma transformação”* (Azeredo *et al.* 2011:381).

Apesar de existir uma série de regularidades dentro de um grupo de textos similares, ou seja, uma tipologia, as autoras Bassols & Torrent (2003:19) advertem para o facto de não existir *“ningún texto en estado puro que pueda ser clasificado en un apartado que responda a todas las características que lo definen, ni encontraremos ninguna característica que sea propia sólo de un tipo de textos”*. Esta ideia remete para a existência de um *continuum* textual, defendida por Werlich (1976) e, posteriormente, retomada por Adam (1987).

Nesta secção, faremos uma breve abordagem aos tipos de texto identificados na obra traduzida, seguindo a tipologia de Werlich (1976). Os tipos textuais identificados foram: explicativo, descritivo, narrativo e argumentativo.

Embora estes vários tipos textuais estejam presentes na obra traduzida, podemos considerar que nela predomina o modelo explicativo, uma vez que o seu objetivo é, fundamentalmente, o de transmissão de informação sobre a questão das origens e da evolução da escrita e da caligrafia japonesa. No entanto, ao longo de toda a obra, é notória a existência de uma tese defendida pela autora: o papel central da mulher japonesa no desenvolvimento da cultura literária e da escrita no seu país. Os fragmentos de natureza narrativa ou descritiva surgem essencialmente como apoio à explicação ou à argumentação, constituindo uma forma de ilustrar ou fundamentar as ideias apresentadas.

2.1 Texto explicativo

O Dicionário Priberam da Língua Portuguesa define o termo “explicar” como “tornar inteligível” e “expor, explanar, esclarecer”. Paralelamente, o Dicionário da Real Academia Espanhola (doravante DRAE) define este termo como “*declarar o exponer cualquier materia, doctrina o texto difícil, con palabras muy claras para hacerlos más perceptibles*”. O primeiro comentário que poderá surgir destas definições relaciona-se com o termo “expor/exponer”. Bassols & Torrent (2003:71) afirmam que, devido a “explicar” e “expor” serem verbos que expressam conceitos vinculados, tal situação originou alguma confusão entre os dois termos.

De forma a mostrar que “expor” e “explicar” não são sinónimos, as autoras consideram que é necessário proceder-se à distinção entre os dois termos:

Desde ahora, vamos a establecer una diferenciación entre exponer – que equivale a ‘informar’, es decir, transmitir datos con un alto grado de organización y jerarquización – y explicar, actividad que, partiendo de una base expositiva o informativa necesariamente existente, se realiza con finalidad demostrativa (...) las secuencias explicativas no se limitan a informar o exponer – aunque también informen y expongan –, sino que quieren hacer comprender por qué tal cosa es, actúa, funciona, etc., de una determinada manera. (Bassols & Torrent 2003:71)

Grize (1990), no esquema 1, apresenta a estrutura geral de uma sequência explicativa¹:

Ei	PORQUÊ ?/ COMO?	Ep	PORQUE	Ee
[Oc]		[Op]		[Oe]

Esquema 1: Sequência explicativa de Grize (1990) *apud* Bassols & Torrent (2003:75)

Segundo o esquema explicativo do autor referido, [Ei] é uma esquematização inicial que se refere a um objeto complexo [Oc], objeto esse que se apresenta como o facto acerca do qual há que dar uma explicação. As perguntas, [PORQUÊ] e [COMO], convertem esse objeto complexo num objeto problemático [Op]; a esquematização problemática [Ep] leva-nos até à esquematização propriamente explicativa [Ee], através da qual o objeto complexo se deve tornar em objeto explicado [Oe], isto é, compreensível e claro. Esta sequência está ilustrada no exemplo (1), que contém um excerto do texto original e a tradução correspondente².

(1)

- a) Se ha pretendido que el inventor del *hiragana* fuera Kukai (774-835), monje budista considerado como el padre de la cultura japonesa, a quien la tradición popular ha atribuido un sinnúmero de mitos y leyendas que hoy en día siguen circulando. Sin embargo, la historia de la evolución del *kana* no le otorga la invención del silabario japonés, que carece de una fecha o un autor concretos, siendo más bien hijo del tiempo y del trabajo de muchos. Tampoco el poema *Iroha* es obra de Kukai. Este poema reúne los 47 signos con los que cuenta el *hiragana*, siendo todavía hoy objeto de estudio en las escuelas para aprender y memorizar el silabario. Estudios recientes atribuyen el poema a la época de los emperadores retirados, quienes contribuyeron enormemente al desarrollo las artes y de las letras.

(Página 24, linha 13)

¹ O operador «COMO?» não aparece no esquema de Grize, mas é defendido por Adam (1991:15).

² Dado que a alínea a) de cada exemplo apresentado, correspondente a um fragmento do texto de partida, poderá conter algumas palavras em itálico, ao referir, na análise de exemplos, passagens desta alínea, optámos por não utilizar a formatação em itálico – normalmente utilizada quando se cita passagens de línguas estrangeiras –, de forma a ser possível distingui-las do restante texto.

b) Outrora, acreditou-se que o inventor do *hiragana* foi Kukai (774-835), monge budista considerado o pai da cultura japonesa, a quem a tradição popular atribuiu um número incontável de mitos e lendas que hoje em dia continuam a circular. Todavia, a história da evolução do *kana* não lhe outorga a invenção do silabário japonês, que carece de uma data ou de um autor concretos, sendo mais um fruto do tempo e do trabalho de muitos. Nem o poema *Iroha* é obra de Kukai. Este poema reúne os 47 signos que constituem o *hiragana*, sendo ainda hoje objeto de estudo nas escolas para aprender e memorizar o silabário. Estudos recentes atribuem o poema à época dos imperadores retirados, que contribuíram enormemente para o desenvolvimento das artes e das letras.

(Página 23, linha 17)

No exemplo (1), a esquematização inicial [Ei], que apresenta o objeto complexo, remete para “Outrora, acreditou-se que o inventor do *hiragana* foi Kukai (774-835), monge budista considerado o pai da cultura japonesa, a quem a tradição popular atribuiu um número incontável de mitos e lendas que hoje em dia continuam a circular”; a esquematização problemática [Ep], que apresenta o objeto problemático, refere-se a “Todavia, a história da evolução do *kana* não lhe outorga a invenção do silabário japonês, que carece de uma data ou de um autor concretos, sendo mais um fruto do tempo e do trabalho de muitos. Nem o poema *Iroha* é obra de Kukai. Este poema reúne os 47 signos que constituem o *hiragana*, sendo ainda hoje objeto de estudo nas escolas para aprender e memorizar o silabário”; finalmente, a esquematização explicativa [Ee], que nos dá a explicação do objeto complexo, corresponde a “Estudos recentes atribuem o poema à época dos imperadores retirados, que contribuíram enormemente para o desenvolvimento das artes e das letras”.

Llorca (2006c), partindo de Calsamiglia-Tusón (1999), apresenta alguns procedimentos que possibilitam e facilitam a explicação: definição, classificação, reformulação, exemplificação, analogia e citação.

A definição consiste na delimitação do problema. São atribuídas uma série de características ao objeto que se deseja definir, de forma a identificá-lo como pertencente a uma determinada classe. Como ilustração deste procedimento, temos o exemplo (2), que apresenta um excerto do texto original, acompanhado pela tradução correspondente.

(2)

- a) El citado monje practicaba también los **mantras, fórmulas sagradas que se repiten activando su poder durante los estadios de meditación en los que se prescinde de las palabras de uno para tomar las del propio Buda.**

(Página 30, linha 4)

- b) O citado monge praticava também os **mantras, fórmulas sagradas que se repetem ativando o seu poder durante os estádios de meditação, nos quais prescindimos das nossas palavras para expressar as do próprio Buda.**

(Página 28, linha 14)

No procedimento de classificação, os objetos são agrupados em classes ou categorias; a reformulação é utilizada para expressar de forma mais simples algo que se tinha nomeado em termos específicos; este é um procedimento redundante mas fundamental para tornar os conceitos compreensíveis, como demonstra o exemplo (3).

(3)

- a) Para los documentos oficiales **se recurría al *kanji* o *mana*, es decir, que se seguía escribiendo en chino (...).**

(Página 22, linha 4)

- b) Para os documentos oficiais, **recorria-se ao *kanji* ou *mana*, ou seja, continuava a escrever-se em chinês (...).**

(Página 21, linha 22)

Na exemplificação, são dados exemplos próximos da experiência do leitor que o ajudam a entender um conceito que para ele é abstrato; na analogia, a comparação e a metáfora são utilizadas de forma a relacionar os objetos explicados com outros de campo distinto, mas com os quais mantêm algum tipo de relação de semelhança. A comparação, constituinte do procedimento de analogia, encontra-se ilustrada no exemplo (4).

(4)

- a) También se les denomina *kocho so*, lo cual expresa gráficamente el tipo de encuadernación pues su traducción hace referencia a la encuadernación en mariposa, y es que **el libro, abierto por cualquiera de sus páginas, es como una mariposa con sus alas extendidas, siendo el lomo el cuerpo del animal.**

(Página 91, linha 31)

- b) Também é denominada *kocho so*, o que expressa graficamente o tipo de encadernação, pois a sua tradução faz referência à encadernação em mariposa, e **o livro, aberto em qualquer das suas páginas, é como uma mariposa com as suas asas estendidas, sendo a lombada o corpo do animal.**

(Página 81, linha 34)

No último procedimento, citação, é oferecida uma opinião de relevo que confirma a explicação e lhe dá credibilidade. Não obstante, para Llorca (2006c), a citação não se restringe à transcrição das palavras exatas de outros autores, podendo também ser realizada mediante a interpretação que o autor da obra teve das palavras de outros autores. Veja-se, a este respeito, o exemplo (5).

(5)

- a) La caligrafía es el espejo con el que se muestra y a través de ella la valoran. En ella deposita su ser más íntimo para ser apreciada y merecedora de atenciones por parte del género masculino (...) **Arthur Waley –traductor al inglés de *La Historia de Genji*, que publicaría entre los años 1924 y 1933, llegando a constituirse en todo un clásico y referente para otras muchas traducciones en diferentes lenguas– llega a afirmar que el culto a la caligrafía es la verdadera religión de la época Heian, es una virtud moral con la que distinguir el aprecio hacia las personas.**

(Página 49, linha 21)

- b) A caligrafia é o espelho com o qual ela se mostra e é através dela que a valorizam. Nela deposita o seu ser mais íntimo, para ser apreciada e merecedora de atenções por parte do género masculino (...) **Arthur Waley – tradutor de *A História de Genji* para inglês, que publicaria entre 1924 e 1933, chegando a ser todo um clássico e uma referência para muitas outras traduções em diferentes línguas – chega a afirmar que o culto da caligrafia é a verdadeira religião da época Heian, é uma virtude moral com a qual se distingue o apreço pelas pessoas.**

(Página 46, linha 16)

Para além dos procedimentos que possibilitam e facilitam a atividade explicativa, Llorca (2006c), com base em Adam (1992), refere ainda cinco procedimentos linguísticos típicos do texto explicativo: núcleo classificador, léxico específico, verbos no Presente do Indicativo, subordinação nominal e adjetival, e, por último, utilização de marcadores do discurso.

O primeiro procedimento linguístico, a existência de um núcleo classificador, pode resumir-se a duas fórmulas: “Sujeito + verbo *ser* + Sintagma Nominal” e “Sujeito + verbo *ter* + Sintagma Nominal”, que se relacionam com os processos sintéticos e analíticos das representações conceptuais. Assim, a fórmula “Sujeito + verbo *ser* + atributo” corresponde à síntese, e a fórmula “Sujeito + verbo *ter* + complemento” corresponde à análise. Este primeiro procedimento é ilustrado no exemplo (6).

(6)

- a) Recordemos que **el *Kokinshu* es una antología poética que pretende rescatar y conservar la tradición de la poesía japonesa, compuesta por 1.111 *waka* de 122 poetas (...).**

(Página 82, linha 6)

- b) Recordemos que **o *Kokinshu* é uma antologia poética que pretende resgatar e conservar a tradição da poesia japonesa, sendo composta por 1.111 *waka* de 122 poetas (...).**

(Página 74, linha 1)

No exemplo supra dado, a expressão “*compuesto por/* sendo composto por”, desempenha a mesma função do verbo “*tener/ter*”, que marca o processo analítico da representação conceptual. Este fragmento poderia ser parafraseado da seguinte forma: “o *Kokinshu* é uma antologia poética que pretende resgatar e conservar a tradição da poesia japonesa, tendo 1.111 *waka* de 122 poetas”.

O segundo procedimento linguístico próprio da explicação corresponde à utilização de léxico específico. Trata-se da utilização de vocabulário objetivo e claro, e sem o menor nível de ambiguidade. O exemplo (7) retrata o uso de terminologia na explicação.

(7)

- a) La práctica de retener tan sólo una parte del **manyogana** da origen al *kata-kana*, que apela a un *kana* imperfecto que se opone al *kana* «perfecto» o *manyogana*.

(Página 21, linha 15)

- b) A prática de reter apenas uma parte do *manyogana* dá origem ao *kata-kana*, que apela a um *kana* imperfeito que se opõe ao *kana* «perfeito» ou *manyogana*.

(Página 21, linha 2)

O terceiro procedimento linguístico corresponde à ocorrência do tempo verbal típico da explicação: o Presente do Indicativo, que insere a explicação nas coordenadas enunciativas partilhadas pelos interlocutores, conferindo também um carácter intemporal e universal à explicação. Veja-se, a este respeito, o exemplo (8).

(8)

- a) La escritura masculina **encuentra** su oposición y complemento en la escritura femenina, conocida como *onna de*, que **tiene** también su origen en el período Heian (794-1185). La escritura femenina **se desarrolla** en torno al silabario *hiragana*, que **alude** a una escritura fácil.

(Página 22, linha 12)

- b) A escrita masculina **encontra** a sua oposição e o seu complemento na escrita feminina, conhecida como *onna de*, que também **tem** a sua origem no período Heian (794-1185). A escrita feminina **desenvolve-se** em torno do silabário *hiragana*, que **alude** a uma escrita fácil.
(Página 21, linha 30)

Não obstante, na explicação, podem aparecer outros tempos verbais, como os diferentes tempos do Passado, utilizados quando a explicação se apoia em acontecimentos ordenados no tempo e situados num momento anterior ao da enunciação (Bassols & Torrent 2003:79). Veja-se, a este respeito, os exemplos (9) e (10), que ilustram a presença do Pretérito Imperfeito e do Pretérito Perfeito, respetivamente.

(9)

- a) El idioma chino es monosílabo, mientras que el japonés es polisílabo. Así en el idioma chino al recurrir al carácter como símbolo fonético, **se utilizaba** un carácter por cada sílaba.
(Página 20, linha 24)
- b) O idioma chinês é monossilábico, enquanto o japonês é polissilábico. Assim, no idioma chinês, ao recorrer-se ao caractere como símbolo fonético, **utilizava-se** um caractere para cada sílaba.
(Página 20, linha 14)

(10)

- a) Los *kana* son símbolos fonéticos creados a partir de los *kanji* o ideogramas chinos. Mientras al *kanji* **se le llamó** *mana* (la primera sílaba *–ma–* significa en japonés «original», y la segunda *–na–*, «carácter») o caracteres verdaderos, los *kana* *–ka* significa «prestado», empiezan siendo caracteres temporales o prestados, así denominados porque **se tomaron** prestados (...).
(Página 19, linha 1)

- b) Os *kana* são símbolos fonéticos criados a partir dos *kanji* ou ideogramas chineses. Enquanto ao *kanji* **se chamou** *mana* (a primeira sílaba *–ma–* significa em japonês «original», e a segunda *–na–* «caractere») ou caracteres verdadeiros, os *kana* – *ka* significa «emprestado» – começam por ser caracteres temporários ou emprestados, assim denominados porque **se tomaram** emprestados (...).

(Página 19, linha 1)

O uso frequente de orações subordinadas nominais e adjetivais, quarto procedimento, é recorrente na explicação, pois permite a exposição e o desenvolvimento das ideias que se pretendem explicar. As mais frequentes são as adjetivais, pois o seu sentido coincide com os objetivos da explicação, na medida em que permitem uma maior explicitação da informação. O exemplo (11) demonstra esta situação.

(11)

- a) El *otoko de* o escritura masculina prima los caracteres basados en su sentido con una base sólida sobre el chino original, flexibilizándolo con el *katakana*, **que no busca su vertiente artística, sino la claridad y eficacia.**

(Página 22, linha 10)

- b) O *otoko de* ou escrita masculina prima pelos caracteres baseados no seu sentido, com uma base sólida sobre o chinês original, flexibilizando-o com o *katakana*, **que não procura a sua vertente artística, mas a clareza e a eficácia.**

(Página 21, linha 28)

A utilização de marcadores do discurso, último procedimento linguístico, juntamente com os conectores, possibilita a estruturação da informação e a reformulação de ideias. Estes marcadores auxiliam o processo de compreensão, fundamental para passarmos de um objeto problemático para um objeto explicado e definido. O exemplo (12) ilustra este procedimento.

(12)

a) Durante el período Heian (794-1185) sólo los hombres tenían acceso a la enseñanza, al menos oficialmente, **por ello** la escritura protagonizada por los hombres o *ma-gana* que el *katakana* agiliza recibió el nombre de *otoko de* o escritura masculina. **Por el contrario**, las mujeres quedan excluidas de cualquier sistema de enseñanza oficial y **por lo tanto** no podemos decir que participen en la evolución de la escritura.

(Página 21, linha 20)

b) Durante o período Heian (794-1185), apenas os homens tinham acesso ao ensino, pelo menos oficialmente, **por isso** a escrita protagonizada pelos homens ou *ma-gana* que o *katakana* agiliza recebeu o nome de *otoko de* ou escrita masculina. **Pelo contrário**, as mulheres ficam excluídas de qualquer sistema de ensino oficial, **portanto** não podemos dizer que participem na evolução da escrita.

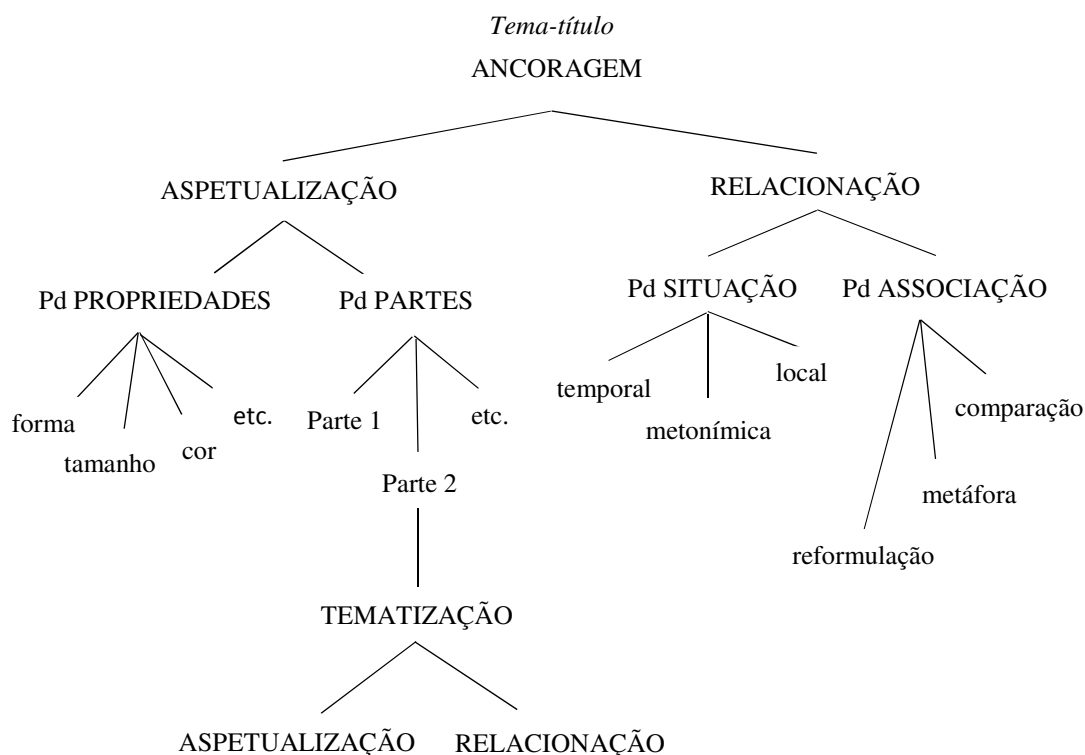
(Página 21, linha 7)

2.2 Texto descritivo

Os estudiosos das tipologias textuais definem o texto descritivo de formas diferentes, no entanto, há um conjunto de características coincidentes em cada uma das definições: uma organização hierárquica, que parte de uma palavra-chave ou núcleo à qual se aplica um ou mais predicados, e uma progressão, que é possível através da seleção de palavras que se convertem em núcleos de novos predicados (Bassols & Torrent 2003:99).

De acordo com Adam (1987), uma descrição apoia-se em quatro operações fundamentais: (i) ancoragem; (ii) aspetualização; (iii) relacionação; (iv) tematização, nas quais se combinam microproposições descritivas (Pd): propriedades; partes; situação; associação.

O esquema 2 apresenta a sequência descritiva de Adam (1987).



Esquema 2: Sequência descritiva de Adam (1987) *apud* Bassols & Torrent (2003:101)

A primeira operação, ancoragem, é o ponto de partida da descrição, corresponde à identificação daquilo que se vai descrever. É, segundo Bassols & Torrent (2003:102), o que orienta o recetor sobre a relação das proposições com um determinado tema e não com outro.

A operação de ancoragem pode realizar-se mediante um processo de *afetação*, no qual, segundo Bassols & Torrent (2003:102), temos um conjunto de proposições que caracterizam um objeto sem o seu nome ser referido, o que provoca um efeito de *suspense*; ou de *reformulação*, no qual se nomeia o objeto descrito de diferentes formas, conseguindo-se uma representação mais rica do mesmo. Este segundo processo de ancoragem encontra-se ilustrado no exemplo (13), no qual se caracteriza o calígrafo Fujiwara no Yukinari.

(13)

- a) Era un **hombre** que no pasaba desapercibido en la administración ni en temas de etiqueta, tan fundamental para sobrevivir en la Corte, pero igualmente era muy apreciado por su profundo conocimiento de los clásicos y su destreza en el arte de componer en chino, lo que era sinónimo de ser reconocido por su gusto. Sei Shonagon, que le cita en el *Libro de la Almohada*, comenta que es un hombre encantador que sin mayor esfuerzo pone de manifiesto sus más atractivas facetas, de natural profundo que sin embargo no gusta a las jóvenes damas porque es feo e incapaz de recitar sutras y poemas como los demás.

Piadoso budista, se le encomendó la tarea de transcribir varias copias del Sutra del Loto.

(Página 116, linha 18)

- b) Era um **homem** que não passava despercebido na administração nem em assuntos de etiqueta, tão fundamental para sobreviver na corte, sendo também muito apreciado pelo seu profundo conhecimento dos clássicos e pela sua destreza na arte de compor em chinês, o que era sinónimo de ser reconhecido pelo seu bom gosto. Sei Shonagon, que o cita em *O livro da almofada*, comenta que é um homem encantador que, sem grande esforço, revela as suas facetas mais atrativas, profundo de maneira natural, mas que, no entanto, não agrada às jovens damas por ser feio e incapaz de recitar sutras e poemas como os demais.

Piedoso budista, foi-lhe encomendada a tarefa de transcrever várias cópias do Sutra do Lótus.

(Página 104, linha 8)

A segunda operação, aspetualização, é a operação base da descrição. Trata-se de levar a cabo a descrição do objeto, enumerando as suas partes e propriedades. Essas partes mantêm uma relação de sinédoque com o objeto descrito, como se ilustra no exemplo (14).

(14)

- a) **Shikoku** es una isla muy montañosa, con **laderas** que se precipitan casi verticales por el espacio tan reducido en el que se suceden unas a otras, con **bosques** imponentes y **senderos** mínimos (...).

(Página 30, linha 18)

- b) **Shikoku** é uma ilha muito montanhosa, com **encostas** que se precipitam, quase verticalmente, pelo espaço bastante reduzido, no qual se sucedem umas às outras, com **bosques** imponentes e diminutos **caminhos** (...).

(Página 28, linha 26)

A relação, terceira operação, tem em consideração que o objeto descrito, para além de poder caracterizar-se pelas suas propriedades internas, pode também ser caracterizado tendo em conta a sua relação com o mundo exterior e com os objetos nele existentes. Segundo Bassols & Torrent (2003:106), a relação realiza-se mediante as operações de *enquadramento situacional* – que se baseia nas relações metonímicas do objeto, uma vez que se refere às características contíguas ao objeto descrito, tanto no que se refere ao tempo e ao lugar em que este se insere – e de *associação*, que recorre à comparação e à metáfora. Na comparação, destacam-se pontos de semelhança entre o objeto descrito e outros objetos, na metáfora utiliza-se uma palavra que expressa literalmente uma coisa, para expressar outra que se assemelha à primeira. O exemplo (15) retrata a operação de relação por associação com recurso à comparação.

(15)

- a) **Este tipo de poesía** profunda, reflexiva, universal, es una invención de Narijira y nada de lo que le precedió contenía el más mínimo germen que lo pronunciara, aunque para Ki no Tsurayuki adoleciera de exceso de pensamiento y mengua de expresión, **como una flor marchita que conservara el aroma** (...).

(Página 84, linha 23)

- b) **Este tipo de poesia** profunda, reflexiva, universal é uma invenção de Narihira e nada que a tenha precedido continha o menor rasto que o prenunciasse. Embora para Ki no Tsurayuki sofresse de excesso de pensamento e de falta de expressão, **como uma flor murcha que conserva o aroma** (...).
(Página 76, linha 2)

A última operação, tematização, assegura a progressão descritiva, pois qualquer elemento da descrição é suscetível de ser tematizado, ou seja, de se tornar um novo *tema-título* e gerar novas proposições descritivas. É frequente que o elemento tematizado seja uma parte ou uma propriedade do objeto que se deseja destacar. Esta última operação está ilustrada no exemplo (16).

(16)

- a) La amabilidad y caballerosidad de las que dio muestras en sociedad se extendió a su **obra**, a la que dotó de **civilizada belleza, convirtiéndola en una obra de estilo urbano que se deja leer, con caracteres bien proporcionados y línea firme**. Un **estilo**, en definitiva, **en el que se entremezclan distinción y suavidad**.
(Página 117, linha 13)
- b) A amabilidade e o cavalheirismo, dos quais deu provas em sociedade, estenderam-se à sua **obra**, a qual dotou de **civilizada beleza, convertendo-a numa obra de estilo urbano de fluida leitura, com caracteres bem proporcionados e traço firme**. Em suma, **um estilo no qual se fundem distinção e suavidade**.
(Página 104, linha 33)

Para Bassols & Torrent (2003:116), existe um tipo particular de descrição: a descrição de ações. Inversamente ao que sucede na descrição de pessoas e objetos, na qual não existe qualquer relação cronológica, na descrição de ações, as ações estão ordenadas cronologicamente. Neste tipo de descrição, utilizam-se verbos de ação, o que faz com que a fronteira entre a descrição e a narração se torne, neste caso, um pouco ténue. Como ilustração deste tipo de descrição, veja-se o exemplo (17).

(17)

- a) A la mujer la presentan lánguidamente a la espera pero no pasivamente esperando. **Elige** sus ropas, **arregla** su estancia, **perfuma** el aire, **entorna** la ventana para divisar el árbol en flor o el claro de la luna sobre la nieve, el ángulo desde el que será vista cuando él entre, **coloca** su melena para que reciba la luz de la noche, **escribe** su poema y **prevé** lo que ha de necesitar para vivir el momento que bien puede no tener nada que ver con lo que será.

(Página 127, linha 24)

- b) Na literatura, a mulher é apresentada languidamente à espera, mas não passivamente esperando. Ela **escolhe** as suas roupas, **arruma** a sua estância, **perfuma** o ambiente, **entreabre** a janela para divisar a árvore em flor ou a luz da lua sobre a neve, o ângulo a partir do qual será vista quando ele entrar, **coloca** a sua melena para que receba a luz da noite, **escreve** o seu poema e **prevê** o que há de necessitar para viver o momento, que pode não ter nada que ver com o que será.

(Página 115, linha 18)

Llorca (2006a) aponta quatro procedimentos linguísticos característicos da descrição: núcleo classificador, adjetivação, advérbios e as orações coordenadas.

O primeiro procedimento linguístico, a existência de um núcleo classificador, resume-se à fórmula: “Sujeito + verbo *estar* (em tempo durativo) + CCL³”. Na descrição, pode igualmente encontrar-se outros verbos de estado, conjugados no Presente ou no Pretérito Imperfeito. Como ilustração do núcleo classificador da descrição, veja-se o exemplo (18), em que, na tradução, se verifica o esquema acima enunciado.

³ Complemento Circunstancial de Lugar. A designação “Complemento Circunstancial” é aqui usada unicamente por ser a utilizada pela autora.

(18)

- a) (...) **los cuadros de madera que colgaban sobre las puertas de entrada a palacios, monasterios o santuarios con el nombre del lugar o la estancia caligrafiados en ellos, en concreto aquéllos que denominaban las entradas a Palacio, no poseían la calidad suficiente (...).**

(Página 36, linha 16)

- b) (...) **os quadros de madeira que estavam sobre as portas de entrada dos palácios, mosteiros ou santuários, com o nome do lugar ou da estância neles caligrafados, mais concretamente aqueles que denominavam as entradas dos palácios, não possuíam qualidade suficiente (...).**

(Página 34, linha 2)

A adjetivação, segundo procedimento linguístico, tem por objetivo completar e matizar a informação sobre o objeto descrito e dar força expressiva à descrição, como se encontra ilustrado no exemplo (19).

(19)

- a) Sei revela una **personalidad de mujer aguda, observadora, bien informada, rápida, sensible a la belleza del mundo, al destino de las cosas, en suma, una personalidad compleja e inteligente, aunque también con marcados rasgos de frivolidad e intolerancia para su trato con gente social o intelectualmente inferior.**

(Página 77, linha 17)

- b) Sei revela uma **personalidade de mulher aguda, observadora, bem informada, rápida, sensível à beleza do mundo, ao destino das coisas, em suma, uma personalidade complexa e inteligente, embora também com marcados traços de frivolidade e intolerância no tratamento de pessoas social ou intelectualmente inferiores.**

(Página 69, linha 33)

Quanto ao uso de advérbios, terceiro procedimento linguístico, destacam-se os de modo, entre os quais se encontram os quantificadores ou moduladores; os advérbios de lugar e as construções locativas são também relevantes num prisma referencial. O exemplo (20) demonstra a utilização do advérbio de modo na descrição.

(20)

- a) Un *kin* –instrumento musical– descansaba sobre un cojín con un impresionante bordado chino, mientras que en un bello brasero ardía incienso *jiju* que perfumaba el ambiente y se mezclaba **deliciosamente** con la fragancia de *ebi* – inciensos de maderas fragantes.

(Página 46, linha 15)

- b) Um *kin* – instrumento musical – descansava sobre uma almofada com um impressionante bordado chinês, enquanto, num belo braseiro, ardia incenso *jiju*, que perfumava o ambiente e se fundia **deliciosamente** com a fragância de *ebi* – incensos de madeiras perfumadas.

(Página 43, linha 25)

Relativamente ao último procedimento linguístico, as estruturas sintáticas mais habituais na descrição são, de acordo com Llorca (2006a), as coordenadas, em particular as copulativas, como se ilustra no exemplo (21).

(21)

- a) (...) la carta estaba escrita en papel verde de doble capa, en una caligrafía agresiva y llena de caracteres cursivos, errantes, irreconocibles y con largas colas por todas partes y evidenciaba una presunción insoportable.

(Página 58, linha 18)

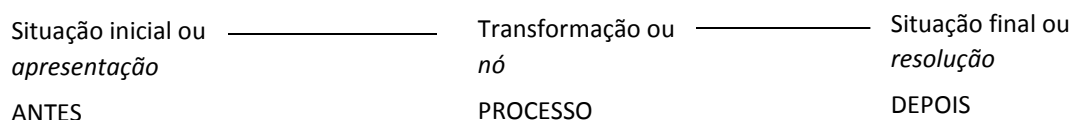
- b) (...) a carta estava escrita em papel verde de duas camadas, numa caligrafia agressiva e cheia de caracteres cursivos, erráticos, irreconhecíveis e com longas caudas por toda a parte, e evidenciava uma presunção insuportável.

(Página 54, linha 4)

2.3 Texto Narrativo

Llorca (2006b), com base em Adam (1992), destaca os elementos definidores da sequência narrativa. Trata-se de seis princípios que resumem as características imprescindíveis na identificação de um texto narrativo:

- i) Sucessão mínima de acontecimentos, que decorram e avancem no tempo de forma cronológica e que estejam orientados para um fim;
- ii) Unidade temática centrada num ator-sujeito, animado ou inanimado, colocado continuamente no tempo de forma a relacionar as diversas partes do texto. A presença de um ator-sujeito possibilita a unidade de ação;
- iii) Transformação dos predicados atribuídos aos sujeitos que, com o decorrer da ação, implicam uma alteração das suas características, podendo estabelecer-se um estado inicial e um estado final, resultado da transformação ao longo do tempo e dos acontecimentos;
- iv) Existência de um processo, durante o qual se dá a transformação dos predicados. Este processo de transformação segue um esquema tripartido que corresponde às fases: *apresentação, nó, desenlace*. Estas três fases correspondem ao processo durante o qual ocorrem as transformações ao longo da sucessão temporal. O processo permite estabelecer um contínuo temporal desde a situação inicial até ao momento resolutivo. Atente-se no esquema 3.

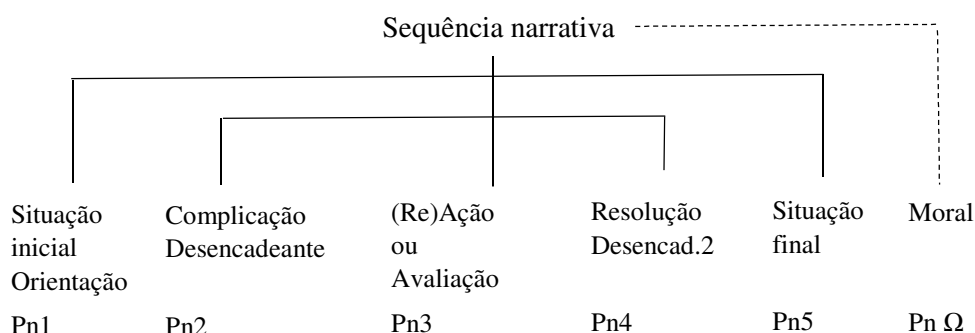


Esquema 3: Processo de transformação de Adam (1992) *apud* Bassols & Torrent (2003:173)

v) Relações causais entre os acontecimentos que originam a intriga. A sucessão de dados ordenados cronologicamente não constitui uma narração; para se assegurar a existência da narração, é necessária uma relação que a justifique e lhe confira sentido.

vi) Avaliação final ou moral, explicada pelo facto de todos os acontecimentos da narração se orientarem em direção a um fim, o que demonstra uma intenção da parte do narrador, por ele transmitida explícita ou implicitamente. A moral dá um sentido configuracional à história.

Considerando estes elementos definidores da sequência narrativa, Adam (1992) apresenta o esquema linear da sequência narrativa, que contém as seguintes proposições narrativas [Pn]: situação inicial [Pn1], complicação [Pn2], (re)ação [Pn3], resolução [Pn4], situação final [Pn5] e a moral [PnΩ]. Observe-se o esquema 4.



Esquema 4: Sequência narrativa de Adam (1992) *apud* Bassols & Torrent (2003:175)

A *Pn1* corresponde a uma situação inicial ou orientação, onde se caracterizam os atores, as propriedades de tempo, lugar e outras circunstâncias; a *Pn2* remete para uma complicação que altera o estado precedente e que desencadeia o relato; a *Pn3* refere-se a uma reação ou avaliação mental/acional dos que foram afetados pela *Pn2*; a *Pn4* corresponde a uma resolução, ou um novo elemento modificador que aparece na situação criada a partir da reação à *Pn2*; a *Pn5* corresponde à situação final, onde se estabelece um novo estado, diferente do primeiro; por último, a *PnΩ* refere-se a uma moral que, explícita

ou implicitamente, dá um sentido configuracional à sequência. Veja-se, a este respeito, o exemplo (22), que contém um excerto do original e a tradução correspondente.

(22)

a) En torno a 996 viajó con su padre a Echizen, lugar donde él ejercía el puesto de gobernador y, aunque debido a su edad este hecho no sería habitual, parece ser que lo hizo huyendo de un compromiso matrimonial que no le satisfacía. Allí conocería a su marido Fujiwara no Nobuteke, que ya contaba 47 años. Con él tuvo a su hija, pero tan sólo un año más tarde él moriría sumiéndola en una profunda tristeza, pues en sus cartas transmite un profundo amor por él. Aunque quizás entonces podría haber estimado entrar en un monasterio budista, lo que sin embargo sí hizo fue interiorizar el problema de la felicidad humana y en particular el de la mujer en esos años de dolor durante cuales permanece sola con su hija.

(Página 75, linha 1)

b) Por volta de 996, viajou com o seu pai para Echizen, lugar onde este exercia o cargo de governador e, embora devido à sua idade este facto não fosse habitual, parece que o fez para fugir de um compromisso matrimonial que não a satisfazia. Ali conheceria o seu marido Fujiwara no Nobuteke, que já contava 47 anos. Teve com ele a sua filha, mas, passado apenas um ano, ele morreria, sumindo-a numa profunda tristeza, pois nas suas cartas transmite um profundo amor por ele. Embora, talvez, na altura, pudesse ter considerado professar num mosteiro budista, o que, no entanto, fez foi interiorizar o problema da felicidade humana, em particular o da mulher, nesses anos de dor, durante os quais permanece sozinha com a sua filha.

(Página 67, linha 31)

No exemplo (22), a *Pn1* verifica-se em “Por volta de 996, viajou com o seu pai para Echizen, lugar onde este exercia o cargo de governador”; a *Pn2* remete para “embora devido à sua idade este facto não fosse habitual, parece que o fez para fugir de um compromisso matrimonial que não a satisfazia.”; a *Pn3* corresponde a “Ali conheceria o seu marido Fujiwara no Nobuteke, que já contava 47 anos.”; a *Pn4* refere-se a “Teve com ele a sua filha, mas, passado apenas um ano, ele morreria, sumindo-a numa profunda tristeza, pois nas suas cartas transmite um profundo amor por ele.”; finalmente, a *Pn5* corresponde a “Embora, talvez, na altura, pudesse ter considerado professar num mosteiro budista, o que, no entanto, fez foi interiorizar o problema da felicidade humana, em particular o da mulher, nesses anos de dor, durante os quais permanece sozinha com a sua filha.”.

Os procedimentos linguísticos característicos da sequência narrativa, segundo Llorca (2006b), são: núcleo classificador, uso de tempos verbais no Passado, estruturas sintáticas predicativas e, finalmente, o uso de deícticos temporais.

O primeiro procedimento linguístico, a existência de um núcleo classificador, resume-se à fórmula: “Sujeito + verbo *fazer* (passado) + CCL⁴ + CCT⁵”. Trata-se de uma redução do texto narrativo, ou seja, existe um sujeito que faz algo (pelo que a ocorrência de verbos de ação é frequente) ou a quem acontece algo num determinado lugar e num determinado tempo. Este primeiro procedimento encontra-se ilustrado no exemplo (23).

(23)

- a) Cuando **en 1022 Michinaga celebró un servicio religioso en homenaje a una estatua de Buda en el pabellón que construyó dedicado a Amida**, conocido como Hojo-ji, fueron tales la ceremonia y la fiesta que éstas quedan detalladamente narradas en el *Eiga Monogatari* (...).
(Página 73, linha 6)

⁴ Complemento Circunstancial de Lugar.

⁵ Complemento Circunstancial de Tempo.

- b) Quando, **em 1022, Michinaga celebrou um serviço religioso em homenagem a uma estátua de Buda no pavilhão que construiu dedicado a Amida**, conhecido como Hojo-ji, a cerimónia e a festa foram tais que ficaram detalhadamente narradas no *Eiga Monogatari* (...).
(Página 66, linha 13)

Relativamente ao segundo procedimento linguístico, o tempo verbal clássico da narração é o Pretérito Perfeito, mediante o qual se referem ações já concluídas; não obstante, podemos encontrar outros tempos do Passado, como o Pretérito Imperfeito, utilizado para situar o leitor no momento inicial e para clarificar ou evocar o passado, e o Presente Histórico, que dá um valor atualizador a eventos do passado. Atente-se nos exemplos (24) e (25), que ilustram o recurso aos tempos verbais Pretérito Imperfeito e Presente Histórico, respetivamente.

(24)

- a) **Contaba** entonces 19 años cuando decidió partir en busca de su sitio. Se trasladó a su isla natal, Shikoku, a través de la cual empezó a deambular internándose por su zona más intrincada de montañas, lugar al que ni los lugareños se **atrevían** a acceder (...).
(Página 30, linha 10)
- b) **Contava** então 19 anos, quando decidiu partir em busca do lugar. Mudou-se para a sua ilha natal, Shikoku, na qual começou a deambular, penetrando na sua zona mais intrincada de montanhas, lugar a que nem os locais se **atreviam** a aceder (...).
(Página 28, linha 19)

(25)

- a) (...) en el año 835, a tan sólo dos meses de la muerte de Kukai, **se autoriza** la ordenación de tres monjes por año en el monte Koya, lo cual **oficializa** el hasta entonces monasterio privado, donde el monje moriría a la edad de 61 años.

(Página 39, linha 17)

- b) (...) em 835, a apenas dois meses da morte de Kukai, **autoriza-se** a ordenação de três monges por ano no monte Koya, o que **oficializa** o até então mosteiro privado, onde o monge morreria aos 61 anos de idade.

(Página 36, linha 22)

A respeito do terceiro procedimento linguístico da narração, as estruturas sintáticas predicativas, que expressam ação e movimento, são preferidas às atributivas, características do estatismo da descrição; o recurso às orações subordinadas, que inserem planos temporais na narração, é também frequente. O exemplo (26) ilustra este procedimento.

(26)

- a) Por otro lado, **Kukai fue capaz de reunir diversos objetos de arte de tanto valor y en tan elevado número que cuando se presentó el listado fue requerido en la capital, aunque lograría eludirla al permanecer retirado durante dos años asimilando las enseñanzas recibidas y escribiendo las que serían las suyas.**

(Página 33, linha 27)

- b) Por outro lado, **Kukai foi capaz de reunir diversos objetos de arte de tanto valor e em tão elevado número que, quando se apresentou a relação dos mesmos, foi chamado à capital, embora a conseguisse eludir ao permanecer retirado dois anos, assimilando os ensinamentos recebidos e escrevendo os que seriam os seus.**

(Página 31, linha 25)

Relativamente aos deíticos temporais, último procedimento, estes utilizam-se para estabelecer referências temporais durante a sequência narrativa e remetem tanto para o momento de enunciação como para o tempo criado no contexto. Note-se, a este respeito, o exemplo (27), em que a expressão temporal “em 831” é posteriormente retomada, recorrendo-se ao deítico temporal “então”.

(27)

- a) Ya en **el año 831** la enfermedad empieza a limitar su capacidad para seguir al frente de sus responsabilidades religiosas. Es **entonces** cuando empieza a manifestar su deseo de retirarse al monte Koya (...).

(Página 39, linha 12)

- b) **Em 831**, já a doença começa a limitar a sua capacidade para continuar à frente das suas responsabilidades religiosas. É **então** que começa a manifestar o seu desejo de se retirar para o monte Koya (...).

(Página 36, linha 18)

2.4 Texto argumentativo

Segundo Llorca (2006d), a elaboração de um texto argumentativo é uma tarefa complexa, que exige o domínio de mecanismos lógicos e psicológicos, bem como aspetos comunicativos e contexto-dependentes.

Llorca (2006d), partindo de Cuenca (1995:26), refere que o texto argumentativo apresenta quatro componentes básicos: objeto (qualquer tema que possa causar discussão e ser tratado de várias maneiras); locutor (pessoa que toma uma determinada posição); carácter (normalmente polémico, pois a argumentação baseia-se na contraposição de dois ou mais pontos de vista); e, por último, um objetivo (persuadir e fazer com que o interlocutor fique convencido da ideia defendida).

As autoras Bassols & Torrent (2003:37), com base em Ducrot (1973:81), sublinham que a construção de um texto argumentativo se realiza mediante três operações argumentativas:

- i) Premissas, algo que se considera certo, sabido, uma série de factos conhecidos por todos. São os objetos de acordo com os quais se fundamenta a argumentação;
- ii) Argumentos, onde o processo reflexivo é desenvolvido, refutado ou onde se aplica a ideia principal, introduzindo-se todas as considerações que possam tornar possível a defesa ou a refutação de uma ideia;
- iii) Conclusão, correspondente à tese que se deseja demonstrar ou, por outro lado, à negação da tese do adversário.

Bassols & Torrent (2003:34) advertem para o facto de a ordem destas três operações argumentativas não ser imutável. As operações argumentativas podem seguir uma ordem progressiva, ou seja, das premissas à conclusão, ou, contrariamente, uma ordem regressiva, da conclusão às premissas. As autoras sublinham ainda que esta ordem está condicionada pelas características da conclusão. Se a conclusão não for surpreendente ou não exigir preparação, poderá situar-se no início (ordem regressiva), pelo contrário, se esta for inovadora ou complicada, deverá situar-se no final (ordem progressiva).

Adam (1992:118) complica um pouco o esquema tripartido de Ducrot (1973) (premissas-argumentos-conclusão) e apresenta o seu esquema prototípico da sequência argumentativa, que conta com as seguintes proposições argumentativas: tese anterior [Pa0], dados [Pa1], inferências [Pa2], restrição [Pa4], e, por último, a conclusão [Pa3]. Observe-se, a este respeito, o esquema 5.

TESE ANTERIOR	+	DADOS (premissas)	+	INFERÊNCIAS	+	portanto, provavelmente	+	CONCLUSÃO (tese nova)
[Pa0]		[Pa1]		[Pa2]		a menos que RESTRIÇÃO [Pa4]		[Pa3]

Esquema 5: Sequência argumentativa de Adam (1992:118) *apud* Bassols & Torrent (2003:48)

Esta sequência argumentativa corresponde a um esquema baseado em três proposições argumentativas: *Pa1*, *Pa2* e *Pa3*, que inclui uma contra-argumentação dentro da própria estrutura argumentativa: *Pa4*. Llorca (2006d), com base em Calsamiglia-Tusón

(1999), defende que a contra-argumentação é uma forma frequente de apresentar a argumentação, que se poderia resumir ao esquema: “Há quem pense A e defenda a sua opinião com X argumentos. **No entanto**, eu penso B e defendo a minha opinião com Y argumentos”. Como ilustração desta estrutura, atente-se no exemplo (28).

(28)

a) Hemos visto a lo largo del presente ensayo que las obras físicas, los avances, los giros en el camino, las caligrafías con nueva estética, así como los pensamientos con renovada filosofía, todos ellos tienen como protagonistas a hombres de mérito y gran valía. **Sin embargo**, ha caído en el olvido que la caligrafía más representativa de Japón, capaz de transcribir lo más profundo de su ser asimilando la estética más auténtica de su país, tiene alma de mujer y sin alma no habría caligrafía. (Página 141, linha 15)

b) Vimos, ao longo do presente ensaio, que as obras físicas, os avanços, as mudanças no caminho, as caligrafias com nova estética, assim como os pensamentos com filosofia renovada, todos eles têm como protagonistas homens de mérito e grande valia. **No entanto**, caiu no esquecimento que a caligrafia mais representativa do Japão, capaz de transcrever o mais profundo do seu ser assimilando a estética mais autêntica do seu país, tem alma de mulher e sem alma não haveria caligrafia. (Página 126, linha 33)

Segundo Llorca (2006d), os procedimentos linguísticos característicos da sequência argumentativa são: núcleo classificador, uso de tempos verbais no Presente, uso da modalidade enunciativa, estruturas sintáticas complexas, léxico especializado e a utilização de alguns recursos recorrentes na argumentação.

O primeiro procedimento linguístico, a existência de um núcleo classificador, pode resumir-se à fórmula: “Não + verbo *ser* (Presente) + Sintagma Nominal”. A presença da negação é uma reação a uma afirmação real ou virtual do interlocutor, funcionando como contra-argumento da possível opinião do outro interlocutor. Este primeiro procedimento linguístico encontra-se ilustrado no exemplo (29).

(29)

- a) Cuando desde lo más profundo nace una exclamación de asombro emocionado que puede soltar hasta una lágrima que enmudece el corazón, algo ha desencadenado la experiencia del *mono no aware*, que desde una poesía hasta la tenue luz del sol que se escapa, ha podido ser la causa. **No es la observación detenida, es la magia de un segundo que sólo puede fotografiar un alma despierta. No puede transmitirse, sólo experimentarse con el fin de dejar una huella imborrable en el corazón; no es el misticismo de la iluminación, es un instante tan real que embriaga los sentidos.**

(Página 129, linha 24)

- b) Quando, do mais profundo, nasce uma exclamação de espanto emocionado que pode até provocar uma lágrima que emudece o coração, algo desencadeou a experiência do *mono no aware*, que, desde um poema até à tenue luz do sol que se escapa, pode ter sido a causa. **Não é a observação detida, é a magia de um segundo que só uma alma desperta pode fotografar. Não se pode transmitir, apenas experimentar-se com o fim de deixar uma marca indelével no coração; não é o misticismo da iluminação, é um instante tão real que embriaga os sentidos.**

(Página 117, linha 9)

Relativamente ao segundo procedimento linguístico, o tempo verbal mais recorrente na argumentação é o Presente do Indicativo. Atente-se, a este respeito, no exemplo (30).

(30)

- a) La caligrafía en *hiragana* **puede** y **debe** leerse siempre en esa doble dimensión que **desemboca** en la obra de arte que constituye. Continente y contenido que la mujer heian **asimila** adecuadamente para transitar un cauce del que **extrae** lo mejor de sí misma (...).

(Página 138, linha 16)

- b) A caligrafia em *hiragana* **pode** e **deve** ler-se sempre nessa dupla dimensão que **desemboca** na obra de arte que constitui. Contentor e conteúdo que a mulher de Heian **assimila** adequadamente para percorrer um caminho do qual **extraí** o melhor de si própria (...).
(Página 124, linha 18)

Não obstante, na argumentação, podem aparecer outros tempos verbais, como o Pretérito Perfeito, utilizado para expressar factos já concluídos, e o Pretérito Imperfeito, utilizado para exprimir factos passados de carácter transitório (Bassols & Torrent 2003:52). A ocorrência do Pretérito Imperfeito está ilustrada no exemplo (31).

(31)

- a) Queda claro, pues, que no **era** a través del cuerpo o del rostro el medio por el que se **guiaban** para conocerse (...).
(Página 48, linha 17)

- b) Fica, então, claro que não **era** através do corpo ou do rosto que se **guiavam** para se conhecerem (...).
(Página 45, linha 17)

O uso da modalidade enunciativa, terceiro procedimento, é, segundo Llorca (2006d), sobretudo frequente nos textos argumentativos demonstrativos (argumentos com fundamento em factos) devido à sua objetividade. Não obstante, Bassols & Torrent (2003:53) referem que as modalidades mais frequentes na argumentação são a assertiva e a interrogativa, constituindo esta última uma forma hábil de destruir argumentos, pois apresenta alternativas, provoca divisões e gera cumplicidade com o destinatário, cativando-o. O exemplo (32) demonstra a recurso à modalidade interrogativa na argumentação.

(32)

a) En el delicado hilo del *kana* se halla la fuerza del silencio, en el trazo más grueso del pincel chino la delicadeza de la palabra. **¿Por qué en China encuentran más deleite en vaciar el vaso de té y en Japón, en cambio, en llenarlo?** Son sólo dos formas distintas de trabajar el vacío.
(Página 129, linha 18)

b) No delicado fio do *kana*, encontra-se a força do silêncio, no traço mais grosso do pincel chinês, a delicadeza da palavra. **Por que haverá na China mais deleite em esvaziar a chávena de chá e no Japão, pelo contrário, em enchê-la?** São apenas duas formas diferentes de trabalhar o vazio.
(Página 117, linha 4)

As estruturas sintáticas complexas, quarto procedimento linguístico, é, segundo Llorca (2006d), das características mais proeminentes da argumentação. Predominam a subordinação e os longos períodos oracionais, que permitem expressar raciocínios complexos. Este quarto procedimento linguístico pode ser encontrado no exemplo (33).

(33)

a) Diríamos, pero diríamos mal, que el *hiragana* carece de consistencia, de rotundidad, de gravedad, es un hilo en ocasiones incluso transparente, que levemente gira y baila en la hoja, en el mar, que se posa tímido y hasta callado, nunca alardea de sua propia belleza, actitud que en una mujer sólo serviría para caer en la vulgaridad.
(Página 139, linha 12)

b) Diríamos, mas diríamos mal, que o *hiragana* carece de consistência, de rotundidade, de gravidade, é um fio por vezes até transparente, que gira e dança levemente na folha, no mar, que pousa tímido e até calado, nunca faz alarde da sua própria beleza, atitude que numa mulher só serviria para cair na vulgaridade.
(Página 125, linha 8)

A utilização de léxico especializado, quinto procedimento linguístico, depende do tema da argumentação, de para quem é dirigido o texto argumentativo e do tom da argumentação. Assim, é possível encontrar léxico coloquial ou polissémico, alternado com expressões da língua formal. A utilização de léxico especializado está patente no exemplo (34).

(34)

a) Dicen que experimentar el ***mono no aware*** es algo más femenino, pues apela a una sensibilidad extrema y profunda que ahoga actitudes más viriles como la decisión, la autoridad, la razón o lo políticamente correcto. Entonces la ***caligrafía en kana*** es cosa de mujeres, puesto que aboga por la exquisitez más refinada y menos en guardia del ser humano (...).

(Página 129, linha 6)

b) Diz-se que experimentar o ***mono no aware*** é algo mais feminino, pois apela a uma extrema e profunda sensibilidade que abafa atitudes mais viris como a decisão, a autoridade, a razão ou o politicamente correto. Então, a ***caligrafia em kana*** é coisa de mulheres, visto que advoga mais pelo requinte mais refinado e menos pela prevenção do ser humano (...).

(Página 116, linha 26)

Os recursos recorrentes na argumentação, último procedimento linguístico, correspondem a marcas de ordem que introduzem os parágrafos, a citações, a guiões, a perguntas retóricas, a palavras ou expressões que indicam causa e efeito, e, por último, a recursos retóricos (metáfora, perífrase, repetição, antítese, paralelismo, clarificação, citação e apóstrofe). Os exemplos (35) - (37) ilustram os recursos argumentativos de utilização de palavras ou expressões que indicam causa e efeito, mais concretamente as conjunções “já que” e “porque”, e os recursos retóricos de repetição e antítese, respetivamente.

(35)

- a) De las caligrafías que conserva la historia pocas presentan la firma de sus autoras, **ya que** los nombres femeninos se han desprendido de las hojas pero sus trazos permanecen y, aunque dichas caligrafías sean anónimas, perdura en ellas el alma de su calígrafa. Las mujeres pueden silenciarse y permanecer en la sombra **porque** ellas poseen la palabra y la luz y conocen como nadie la fugacidad del alumbramiento.

(Página 141, linha 9)

- b) Das caligrafias que a história conserva, poucas apresentam a assinatura das suas autoras, **já que** os nomes femininos se desprenderam das folhas, mas os seus traços permanecem e, embora tais caligrafias sejam anónimas, nelas perdura a alma da sua calígrafa. As mulheres podem silenciar-se e permanecer na sombra **porque** elas possuem a palavra e a luz, e conhecem como ninguém a fugacidade da iluminação.

(Página 126, linha 28)

(36)

- a) El movimiento de la caligrafía en *hiragana* es el **gesto**, el mismo del que todo japonés se sirve para comunicarse. El **gesto** caligráfico es la continuación del **gesto** corporal. Es el mismo **gesto** en una dimensión nueva (...).

(Página 138, linha 32)

- b) O movimento da caligrafia em *hiragana* é o **gesto**, aquele de que todo o japonês se serve para comunicar. O **gesto** caligráfico é a continuação do **gesto** corporal. É o mesmo **gesto** numa dimensão nova (...).

(Página 124, linha 31)

(37)

a) La caligrafía es **fecunda** en la repetición e imitación, **árida** y rígida cuando se distancia del movimiento que marca los ritmos de lo natural. Naturaleza que conlleva **autocontrol** aún cuando se **descontrola**, pues sin él no podría mantener los ritmos y la sucesión de las estaciones.
(Página 139, linha 22)

b) A caligrafia é **fecunda** na repetição e imitação, **árida** e rígida quando se distancia do movimento que marca os ritmos do natural. Natureza que implica **autocontrole** mesmo quando se **descontrola**, pois sem ele não poderia manter os ritmos e a sucessão das estações.
(Página 125, linha 16)

3- O PAPEL DO TRADUTOR

Nesta secção, iremos refletir, sumariamente, sobre o papel do tradutor no processo comunicativo e sobre a sua orientação (direcionada para o autor/texto de partida ou para o leitor/texto de chegada). A presente reflexão fundamenta-se no facto de tratarmos a tradução como processo e não como resultado, pois foi durante o processo de tradução da obra *Kana, alma de mujer* que nos deparámos com alguns problemas de tradução que, consequentemente, nos levaram a refletir sobre a atitude a assumir pelo tradutor face a estes problemas.

Meetham & Hudson (1969:242 *apud* Bell 1991:13), na empresa de apresentarem uma definição de “tradução”, estabelecem uma distinção entre “processo” e “resultado”:

The process or result of converting information from one language or language variety into another... The aim is to reproduce as accurately as possible all grammatical and lexical features of the “source language” original by finding equivalents in the “target language”. At the same time all factual information contained in the original text... must be retained in translation.

Partindo desta definição, Bell (1991:13) apresenta três significados distintos para o termo “tradução”:

- (1) *translating: the process (to translate; the activity rather than the tangible object);*
- (2) *a translation: the product of the process of translating (i.e. the translated text);*
- (3) *translation: the abstract concept which encompasses both the process of translating and the product of that process.*

Bell (1991) afirma que a teoria da tradução tem, em grande parte, dado primazia à tradução enquanto produto, em detrimento da tradução enquanto processo, adotando, em relação a esta, uma atitude normativa. Contrariando esta tendência, o autor entende que se deveria dar ênfase à tradução enquanto processo e não enquanto produto, resultado desse processo:

If we accept that we have a responsibility to attempt to describe and explain the process and that the process itself is, essentially, mental rather than physical, we are committed to undertaking the investigation within the discipline of psychology and, more specifically, within the framework of psychological studies of perception, information processing and memory; cognitive science.
(Bell 1991: 13)

Hatim & Mason (1990:3) corroboram a importância que Bell atribui à tradução enquanto processo, sublinhando que, enquanto a tradução for tratada como produto, os leitores do texto de chegada (doravante TC) nunca terão percepção dos problemas e dilemas que o tradutor enfrenta durante a tradução:

*It is in the nature of things that the target text displays only the translator's final decisions. Readers perceive an end-product, a result of a decision-making process; they do not have access to pathways leading to decisions, to the dilemmas to be resolved by the translator. What is available for scrutiny is the end-product, the result of translation practice rather than the practice itself. In other words, we are looking at translation as **product** instead of translating as **process**.*

Considerando que a tradução, enquanto processo, se centra no tradutor e na sua atividade cognitiva enquanto traduz, também nos aproximámos desta perspetiva, uma vez que permite que o leitor do TC tenha consciência de que por detrás da tradução (i.e. produto final) está todo um complexo trabalho de pesquisa e de decisões de tradução por parte do tradutor, que o levam a utilizar determinadas estratégias em detrimento de outras. Assim, a tradução deveria ser vista como resultado de escolhas motivadas por parte do tradutor (Hatim & Mason, 1990:4).

Ao longo da tradução da obra *Kana, alma de mujer*, objeto de reflexão do presente relatório de projeto, deparámo-nos com vários problemas de tradução que, inevitavelmente, nos levantaram algumas questões relativamente à atitude a adotar face ao autor/texto de partida. Encontrámos algumas inconsistências no texto de partida (doravante TP), especialmente ao nível da coesão e da correção de algumas das informações apresentadas. Partindo desta situação, consideramos pertinente refletir sobre o papel do tradutor em circunstâncias como estas.

Deverá o tradutor optar por seguir o mais possível o autor e o TP, ou, em contrapartida, intervir no texto e favorecer o leitor do TC, proporcionando-lhe uma tradução coesa, coerente e com informação correta? Foram questões como estas que surgiram durante o nosso processo de tradução.

Partindo desta reflexão, consideramos importante apresentar a posição de alguns autores relativamente à orientação do tradutor.

Hatim & Mason (1997:1) sublinham que, na sua profissão, o tradutor enfrenta um extraordinário número de dicotomias. Algumas destas dicotomias evidenciam-se a nível profissional (correspondendo às diferentes áreas de atividade dos tradutores: tradutor técnico, tradutor literário etc.), outras em relação aos diferentes modos de tradução (escrita, oral e escrita a partir do oral) e, um último conjunto de dicotomias, em relação às prioridades do tradutor: “literal” vs. “livre”, “forma” vs. “conteúdo”, “equivalência formal” vs. “equivalência dinâmica”, “tradução semântica” vs. “tradução comunicativa” e, mais recentemente, “visibilidade” vs. “invisibilidade” do tradutor.

É sobre este terceiro conjunto de dicotomias que pretendemos refletir, apresentando, de forma sumária, a evolução da terminologia relacionada com a orientação do tradutor e alguns autores que contribuíram para esta evolução: São Jerónimo, Nida, Newmark, Berman e Venuti.

Segundo Munday (2001:19), até à segunda metade do século XX, a teoria da tradução, tal como Steiner a descreve (1998:319), parece centrar-se num discurso “estéril”

sobre a tríade: “literal”, “livre” e “fiel”. A distinção entre traduzir palavra por palavra (i.e. “literal”) e sentido por sentido (i.e. “livre”) remonta a Cícero e a São Jerónimo, formando estes termos a base dos escritos chave sobre tradução nos séculos próximos da atualidade. São Jerónimo, contrariando a estratégia vigente de traduzir palavra por palavra, adota a estratégia de traduzir sentido por sentido, marcando uma viragem fundamental na orientação do tradutor. A estratégia de tradução de São Jerónimo, apresentada em *De optimo genere interpretandi*, onde este se defende das críticas de uma tradução “incorreta”, é descrita da seguinte forma:

Now I not only admit but freely announce that in translating from the Greek – except of course in the case of the Holy Scripture, where even syntax contains a mystery – I render not word-for-word, but sense-for-sense. (St. Jerome 395 CE/1997:25 apud Munday 2001:20)

Esta declaração é relevante, pois refere aquilo que ficaria a conhecer-se como tradução “literal” (palavra por palavra) e tradução “livre” (sentido por sentido). São Jerónimo afasta-se da primeira abordagem porque, ao seguir tão de perto a forma do TP, produziria uma tradução absurda que iria obscurecer o sentido do original. A segunda abordagem, por outro lado, permitia-lhe traduzir o sentido ou o conteúdo do TP. É nestes polos que se encontra a origem do debate “literal vs. livre” e “forma vs. conteúdo”, que se prolongou até aos tempos modernos (Munday 2001:20).

Após séculos de debates em torno da díade: tradução “literal” e “livre”, os teóricos das décadas de 50 e 60 começaram a elaborar análises mais sistemáticas da tradução. O novo debate centra-se em algumas questões linguísticas relevantes, sendo as questões de sentido e de “equivalência” as mais proeminentes. Os trabalhos mais significativos destas décadas são os de Nida, com os seus conceitos de equivalência formal e dinâmica e o seu princípio do efeito equivalente; e de Newmark, com os seus conceitos de tradução semântica e comunicativa (Munday 2001:35).

Segundo Munday (2001:41), Nida descarta a velha tríade “literal”, “livre” e “fiel”, a favor de “duas orientações básicas” ou “tipos de equivalência” (Nida 1964:159): equivalência formal e equivalência dinâmica.

Nida define o primeiro tipo de equivalência da seguinte forma:

Formal equivalence focuses attention on the message itself, in both form and content... One is concerned that the message in the receptor language should match as closely as possible the different elements in the source language. (Nida 1964:159 *apud* Munday 2001:41)

Partindo desta definição, Munday (2001:41) sublinha que a equivalência formal se orienta profundamente pela estrutura do TP, o qual exerce uma grande influência em determinar o rigor e a exatidão do TC. A equivalência formal é, por outras palavras, uma forma de ganhar algum grau de discernimento na forma lexical, gramatical e estrutural do TP (Hatim & Mason 1990:7).

O segundo tipo de equivalência designa-se equivalência dinâmica e baseia-se naquilo que Nida denomina “o princípio do efeito equivalente”, onde: “*the relationship between receptor and message should be substantially the same as that which existed between the original receptors and the message*” (Nida 1964:159 *apud* Munday 2001:42). Nida afirma que o objetivo da equivalência dinâmica é procurar o equivalente natural mais próximo da mensagem da língua de partida (doravante LP); esta abordagem, orientada para o recetor, permite adaptações na gramática, no léxico e nas referências culturais, de forma a alcançar naturalidade. Nida sublinha ainda que se se almejar alcançar o efeito de equivalência, a correspondência no sentido deverá ter prioridade sobre a correspondência no estilo (Munday 2001:42).

Apesar de ter introduzido os conceitos de equivalência formal e dinâmica, cruciais para introduzir uma orientação baseada no recetor/leitor na teoria da tradução, o princípio do efeito equivalente e o conceito de equivalência de Nida foram alvos de duras críticas: para Lefevere, “*the equivalence is still overly concerned with the word level*” (Lefevere 1993:7 *apud* Munday 2001:42); já Broeck (1978:40) e Larose (1989:78) consideram o efeito ou resposta equivalente inexequíveis: “*how is the “effect” to be measured and on whom? how can a text possibly have the same effect and elicit the same response in two different cultures and times?*” (Munday 2001:42).

Apesar do debate aceso que provocou, a abordagem linguística sistemática de Nida continuou a ser motivo de discussão até à década de 90 e influenciou vários eruditos em tradução, entre os quais se distingue Newmark.

Newmark, ainda que influenciado pelo trabalho de Nida, afasta-se da sua abordagem orientada para o recetor por considerar o efeito equivalente ilusório e por considerar que *“the conflict of loyalties, the gap between emphasis on source and target language will always remain as the overriding problem in translation theory and practice”* (Newmark 1981:38 *apud* Munday 2001:44). Partindo destas críticas às abordagens de equivalência de Nida, Newmark sugere que os termos de equivalência formal e dinâmica sejam substituídos pelos termos tradução semântica e tradução comunicativa, e descreve-os da seguinte forma:

Communicative translation attempts to produce on its readers an effect as close as possible to that obtained on the readers of the original. Semantic translation attempts to render, as closely as the semantic and syntactic structures of the second language allow, the exact contextual meaning of the original. (Newmark 1981:39 *apud* Munday 2001:44)

Partindo da definição supra dada, no que respeita ao efeito que deseja criar no leitor do TC, a tradução comunicativa de Newmark assemelha-se bastante à equivalência dinâmica de Nida; já a noção de tradução semântica aproxima-se da equivalência formal de Nida.

Apesar das semelhanças evidentes, Newmark distancia-se de todo o princípio do efeito equivalente de Nida, uma vez que, para ele, esse efeito é inoperante se o texto estiver fora do tempo e espaço da língua de chegada (doravante LC); Newmark rejeita ainda o facto de a equivalência dinâmica de Nida facilitar demasiado a compreensão dos leitores do TC, explicando-lhes tudo e fornecendo-lhes a informação “de mão beijada” (Munday 2001:44).

Embora Newmark tenha almejado colmatar algumas inconsistências dos termos de Nida, formulando os seus, foi igualmente criticado. Hatim & Mason (1990:7) contestam que *“all translation is, in a sense, communicative. Similarly, a translator who aims at formal equivalence usually has good reasons for doing so and the formally equivalent version may well, in fact, achieve equivalence of reader response”*.

Embora tenha gerado algumas críticas e objeções, a noção de equivalência continua a ser um conceito central na teoria da tradução ao longo da década de 70, e posteriormente inclusive; prova disso é o facto de vários autores dedicarem capítulos das suas obras a questões de equivalência, como é o caso de Bassnett (1991), que dedica uma

secção aos “problemas de equivalência” no capítulo intitulado “questões centrais”, e de Baker (1992), que estrutura o seu influente *In Other Words: a coursebook on translation* em torno dos diferentes tipos de equivalência (Munday:2001:49).

Seguindo, ainda, a linha de dicotomias referentes às orientações do tradutor, apresentadas por Hatim & Mason (1997:1), os autores Venuti e Berman afastam-se do conceito de equivalência, refletindo sobre novas questões. Venuti aborda a questão da “invisibilidade” do tradutor na cultura anglo-americana e introduz duas estratégias de tradução para este disponíveis: “domesticação” e “estrangeirização”. Seguindo uma linha similar, Berman e a sua “analítica negativa” criticam a tradução homogeneizante que anula o “outro” (Munday 2001:145).

Venuti (1995:1) adotou o termo “invisibilidade” para descrever o posicionamento e a atividade do tradutor na cultura contemporânea anglo-americana. Para este autor, o estatuto de “invisibilidade” do tradutor é fundamentalmente causado: a) pela opção, por parte dos tradutores, de traduzir fluentemente, produzindo uma tradução idiomática e de leitura fluida que cria uma “ilusão de transparência” e b) pela prática de leitura e avaliação das traduções:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or non-fiction, is judge acceptable by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original”. (Venuti 1995:1)

Partindo da citação supra apresentada, Venuti entende que quanto mais fluente for a tradução, menos visível é o tradutor e mais visível é o autor e o significado ou essência do TP. O citado autor caracteriza o efeito do discurso fluente como uma ilusão de transparência, pois, ao esforçar-se para apresentar aos seus leitores uma leitura natural e sem dificuldades/obstáculos, o tradutor camufla o seu trabalho, apresentando-o como um texto não traduzido. Nesta perspectiva, ao anular o seu trabalho desta forma, o tradutor contribuiu para a sua própria invisibilidade.

Segundo Venuti (1995:19), a discussão da “invisibilidade” do tradutor está relacionada com duas estratégias de tradução: “domesticação” e “estrangeirização”.

A formulação destas duas estratégias põe em evidência a forte influência que Schleiermacher (2003) e a sua obra *Sobre os diferentes métodos de traduzir* exerceram sobre este autor.

Venuti (1995:20) vê a “domesticação” como a estratégia de tradução dominante na cultura da tradução anglo-americana e compreende-a como: “*an ethnocentric reduction of the foreign text to [Anglo-American] target-language cultural values*”. Esta estratégia de tradução implica traduzir de forma transparente, fluente e “invisível”, de modo a minimizar a qualidade estrangeirante do TC. O autor relaciona esta técnica com a descrição do método de Schleiermacher, que “deixa o leitor o mais possível em repouso e move o escritor em direcção a ele” (Schleiermacher 2003:61). A “estrangeirização”, por outro lado, reflete a adoção de estratégias semioticamente desprestigiadas e marginais na cultura de chegada: “*entails choosing a foreign text and developing a translation method along lines which are excluded by dominant cultural values in the target language*” (Venuti 1997:242). Esta é a estratégia de tradução de eleição de Schleiermacher, na qual “o tradutor deixa o mais possível o autor em repouso e move o leitor em direcção a ele” (Schleiermacher 2003:61). Venuti (1995:20) considera a estratégia de “estrangeirização”: “*an ethnodeviant pressure on [target-language cultural] values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad*”, e sublinha ser altamente desejável para reduzir a violência etnocêntrica da tradução; isto é, a estratégia de “estrangeirização” possibilita a repressão dos valores culturais “violentamente” domesticadores do mundo anglo-americano (Munday 2001:147). A “estrangeirização”, que Venuti também denomina “resistência” (1995:305), é uma estratégia não fluente concebida para dar visibilidade ao tradutor, destacando a identidade do TP e protegendo-o do domínio ideológico da cultura de chegada.

É de assinalar que, para Venuti, as estratégias de “domesticação” e “estrangeirização” não constituem opostos binários, mas sim conceitos heurísticos que almejam promover a reflexão e a investigação: “*They possess a contingent variability, such that they can only be defined in the specific cultural situation in which a translation is made and works its effects*” (Venuti 1999 *apud* Munday 2001:148). De acordo com Venuti, esta afirmação significa que os termos podem modificar-se ao longo do tempo e do espaço, o que todavia não se altera é o facto de a “domesticação” e a “estrangeirização” lidarem com a questão: “*how much a translation assimilates a foreign text to the translating language and culture, and how much it rather signals the differences of that text*” (Munday 2001:148).

Esta é uma questão que já havia sido levantada pelo teórico francês Berman, que influencia Venuti na sua posterior reflexão sobre a “invisibilidade” do tradutor.

Berman, defensor de uma ética da tradução focada no “outro”, procura evidenciar a importância de a voz da cultura de partida ser preservada no TC.

No seu artigo *La traduction comme épreuve de l'étranger*, Berman (2000) apresenta a tradução como um desafio e uma prova (*épreuve*), de duas formas: (1) uma prova para que a cultura de chegada perceba a singularidade do texto e da cultura estrangeira; (2) uma prova para o texto estrangeiro, extirpado do contexto da LP (Munday 2001:149).

O autor critica a tendência generalizada de o “outro” ser negligenciado na tradução através de estratégias de “naturalização”, o que equivale à posterior estratégia de “domesticação” de Venuti. Para Berman, o ato ético da tradução consiste em “reconhecer e em receber o Outro enquanto Outro” (1997:60), máxima que parece ter influenciado a estratégia de tradução de “estrangeirização” de Venuti. Berman (1997:41) considera que existe um “sistema de deformação dos textos – da letra – que ocorre em todas as traduções” que impedem que o “outro” se revele. A sua análise deste sistema de deformação é denominada “analítica negativa”:

A este trabalho, que é simultaneamente análise e destruição (crítica no sentido schlegliano), chamaremos a *analítica da tradução*. A analítica da tradução é a crítica do etnocentrismo, do hipertextualismo e do platonismo da figura tradicional da tradução – no Ocidente. (...) A analítica, que é pela sua própria natureza, negativa, abre, por sua vez, uma reflexão (positiva) sobre a dimensão ética, poética e pensante do traduzir. (Berman 1997:25)

Berman (1997:41) assinala que todos os tradutores estão, inevitavelmente, expostos a estas forças etnocêntricas, as quais “fazem parte do seu ser enquanto tradutor e determinam *a priori* o seu desejo de traduzir”; afirmando ainda que apenas através de uma análise psicanalítica do trabalho do tradutor e da sua consciencialização destas forças, estas tendências poderão ser ultrapassadas.

O citado autor identifica, conseqüentemente, um conjunto de “tendências deformantes” a evitar: Racionalização; Clarificação; Alongamento; Enobrecimento; Empobrecimento qualificativo; Empobrecimento quantitativo; Homogeneização; Destruição dos ritmos; Destruição das redes significantes subjacentes; Destruição dos

sistematismos; Destruição ou exotização das redes vernáculas da fala; Destruição das locuções; Apagamento das superposições de línguas.

Não obstante Berman desejar erradicar estas forças deformantes da tradução através da consciencialização do tradutor e de uma análise psicanalítica do seu trabalho, Baker (1993:243) afirma que estas tendências são universais de tradução, ou seja, apresentam-se como características linguísticas normalmente identificadas em traduções, independentemente dos pares de línguas envolvidos.

Berman (1997:59) entende que corrigir “as estranhezas de uma obra para *facilitar* a sua leitura leva apenas à sua desfiguração e, por isso, a enganar o leitor que se pretende servir. Em vez disso, é necessário, como no caso da ciência, uma *educação à estranheza*.” Esta afirmação confirma a defesa, por parte de Berman, de o tradutor seguir uma estratégia de tradução orientada para o autor/TP, em detrimento de uma estratégia orientada para o leitor/TC.

Retomando o conjunto de dicotomias identificadas por Hatim & Mason (1997:11), relacionadas com as orientações do tradutor: “literal” vs. “livre”, “forma” vs. “conteúdo”, “equivalência formal” vs. “equivalência dinâmica”, “tradução semântica” vs. “tradução comunicativa” e “visibilidade” vs. “invisibilidade” do tradutor, e considerando a informação apresentada acerca das mesmas, os autores sustentam que estas orientações parecem ter sido interpretadas como alternativas exclusivas e como uma escolha livre inicial realizada pelo tradutor, não obstante, afirmam ser importante considerá-las como o princípio e o fim de um *continuum*; diferentes estratégias de tradução podem ser mais ou menos apropriadas, dependendo das diferentes situações de tradução. É neste contexto que os autores apresentam o termo *skopos* (propósito da tradução), que apresenta um desafio às dicotomias referidas. Segundo os autores (*op.cit.*:11), as escolhas do tradutor estão constrangidas por: “*the ‘brief’ for their job which they have to perform, including the purpose and status of the translation, the likely readership and so on*”.

Relativamente à questão de “equivalência”, Hatim & Mason (1990:8) sublinham que existe um problema quando este termo se relaciona com tradução, pois implica que a “equivalência” total seja um objetivo alcançável: “*as if there were such a thing as a formally or dynamically equivalent target-language (TL) version of a source-language (SL) text*.”. Para os citados autores, o termo não é, claramente, utilizado num sentido objetivo, mas sim num sentido relativo – maior aproximação possível do sentido do TP.

Lima (2010:54), refletindo também sobre as abordagens orientadas para o autor/TP e para o leitor/TC, assinala que há que preservar uma posição balanceada entre

as duas abordagens; assinala ainda que: “Tendo em conta as circunstâncias situacionais, e conhecida a finalidade da mensagem, o tradutor determina a estratégia a seguir na sua tradução” (*op.cit.*:56). Mais uma vez, uma alusão à noção de *skopos*.

Retomando a nossa reflexão inicial sobre a orientação do tradutor, outra questão relevante que surgiu durante o nosso processo de tradução foi: Uma vez identificado um lapso no TP, variados problemas de coesão e de correção dos dados apresentados, qual será a atitude a seguir pelo tradutor, qual será o seu papel?

A este respeito, Herbulot (1997:103), no seu artigo *O tradutor dilacerado*, sublinha que o tradutor é, por essência, um ser atormentado e permanentemente dividido entre o desejo de “reproduzir o mais fielmente possível aquilo que recebe, de representar o melhor possível o seu papel de intérprete, e a necessidade de ir mais longe que o leitor, de ter de decidir, de suprir, sempre que preciso for, a falta de conhecimentos partilhados, as insuficiências do texto e, por vezes, mesmo as do autor.”

Segundo a autora (*op.cit.*:104), durante o processo de tradução, o tradutor é “apanhado entre dois fogos”, pois tem de imiscuir-se numa relação equilibrada estabelecida entre um autor e o seu leitor, e transmitir, através da sua tradução, uma mensagem a um novo leitor. Herbulot (*op.cit.*:105) destaca que o tradutor se confronta com várias questões: “Quem é o seu mestre? Quem deve respeitar? O emissor do texto que traduz, mantendo por isso mesmo os seus erros? Ou o destinatário do texto traduzido, e nesse caso corrigir eventuais erros?” A este respeito, a autora afirma que, da mesma forma que não acredita na imbecilidade do leitor, não acredita também na do tradutor, declarando que, tendo este detetado algum erro no TP e não ousando reformulá-lo, ou “se alguma aberração escapa à sua filtragem, a culpa ser-lhe-á sempre imputada”, pois o leitor verá nessa falha um sinal de negligência e pensará que este deveria ter intervindo.

De forma a sustentar a tese de que o tradutor deve intervir em situações como estas, a autora sublinha que este deve desempenhar simultaneamente dois papéis: é, em primeiro lugar, um leitor, devendo, por isso, compreender o que lê e duvidar de tudo aquilo que não compreende: “esta é a primeira obrigação de todo o tradutor: ser um leitor inteligente, interessado, curioso, crítico” (Herbulot 1997:105). Terminado o seu papel de leitor, tem de assumir outro: o de autor, transformando-se de destinatário em emissor, tendo, por sua vez, de transmitir informações a outros leitores, devendo fazê-lo de forma a que o destinatário final desempenhe as suas faculdades de leitor com inteligência.

Perante um lapso do autor, segundo Herbulot (1997:108), o tradutor tem a hipótese de recorrer à nota de rodapé, solução muitas vezes adotada, mas que apresenta o

inconveniente de “quebrar o ritmo da leitura e de desviar o leitor da linha de pensamento do autor”, ou de corrigir o lapso no próprio corpo do texto. A referida autora afirma que a responsabilidade de corrigir o lapso é pesada e obriga o tradutor a dedicar tempo à sua pesquisa e a assumir o seu papel de intérprete.

Para a autora (*op.cit.*:112), o tradutor não deve demitir-se da sua responsabilidade para com o leitor do TC, nem deve ficar-se pelo superficial, aflorando as dificuldades do TP sem as aprofundar, pois, independentemente da causa destes obstáculos, o tradutor deve tratá-los como entraves à comunicação e esforçar-se por eliminá-los. O tradutor não deve posicionar-se na retaguarda do texto a traduzir e, uma vez que a tradução é, por si só, uma transformação de certos parâmetros, a intervenção não pode ser invisível. O tradutor deverá intervir desde que essa intervenção “seja benéfica, e que traga ao último leitor, na medida do possível, a globalidade de tudo aquilo de que beneficia o primeiro leitor” (Herbulot 1997:112).

Pelo acima exposto, depreende-se que Herbulot defende uma atitude ativa do tradutor relativamente ao TP, devendo este ter responsabilidades para com o leitor do TC, proporcionando-lhe um texto com informações fidedignas, fruto da sua leitura atenta e crítica.

Não obstante, Pym (2012:65) objeta esta perspetiva interventiva do tradutor, sustentando que: “*translators are not normally required to claim the truth, rightness, or thoroughness of the text they work from... It is this limitation that distinguishes translatorship from authorship*”.

Relativamente à posição do tradutor no processo de comunicação, segundo Hatim & Mason (1990:223), este situa-se numa posição central e desempenha o papel de mediador entre o autor/produtor do TP e o leitor/recetor do TC. O tradutor é, antes de mais, um mediador entre duas partes para as quais a comunicação mútua seria, de outra forma, problemática. Além de possibilitar a leitura do TP a novos leitores, o tradutor desempenha a função privilegiada e exclusiva de leitor pela sua “visão bicultural”. Nesta perspetiva, o tradutor medeia culturas, almejando ultrapassar incompatibilidades culturais, ideológicas e sociopolíticas de forma a transmitir uma mensagem. Bassnett (1991), no esquema 6, demonstra que o tradutor desempenha tanto funções de recetor/leitor do TP como de autor/produtor do TC:

Autor – Texto – Recetor = Tradutor – Texto – Recetor

Esquema 6: Diagrama comunicacional de Bassnett (1991:38)

Não obstante Herbulot (1997:105) e o diagrama comunicacional de Bassnett supra apresentado atribuírem características autorais ao tradutor, nós, tal como Pym sustenta (2012:65), não cremos que este deva ser considerado autor. Ao invés de atribuirmos ao tradutor funções de recetor do TP e de Autor do TC, consideramos, em contrapartida, mais adequado tratá-lo como um comunicador que exerce funções de recetor do TP e de produtor do TC (Hatim & Mason 1997:2).

Apesar de corroborarmos a opinião de Pym em relação ao papel autoral do tradutor, não concordamos com o papel não interventivo que este autor lhe atribui em questões de verificação da autenticidade das informações apresentadas no TP, pois consideramos que o tradutor é, de certa forma, responsável para com o leitor do TC, devendo, por isso, conferir as informações que lhe transmite. A este respeito, como pudemos observar a partir das reflexões de Herbulot (1997), acreditamos que o tradutor deva ser interventivo em situações que assim o exijam, na exclusiva condição de essa intervenção ser benéfica para o leitor do TC.

Sendo *Kana, alma de mujer* uma obra com fragmentos textuais maioritariamente explicativos, e considerando o *skopos* da mesma – apresentar informação essencial sobre a arte caligráfica e o sistema de escrita japonesa a leitores iniciados ou não-iniciados nestes temas –, achámos primordial que o leitor acesse a informação fidedigna e verificada pelo tradutor. É importante referir que só intervimos quando estritamente necessário, quando sentimos que o leitor estaria a ser de alguma forma prejudicado, não apresentando esta situação motivo de modificação do estilo da autora. As nossas intervenções foram bastante ponderadas e confrontadas com várias fontes. É também de referir que tivemos a oportunidade de comunicar com a autora do TP – Paloma Fadón Salazar – a qual nos esclareceu algumas dúvidas e nos deu “luz verde” para intervirmos nos casos em que ela própria se tinha equivocado e em situações de problemas de coesão existentes no próprio TP.

As questões relacionadas com os problemas de coesão e com os lapsos no TP serão exploradas nos pontos 3 e 4.1 do próximo capítulo, respetivamente.

CAPÍTULO II

ANÁLISE DE QUESTÕES DE TRADUÇÃO

Neste capítulo, apresentamos e analisamos fragmentos da tradução da obra *Kana, alma de mujer* que ilustram questões de tradução relevantes para o presente Trabalho de Projeto.

O capítulo divide-se em quatro partes: a primeira prende-se com aspetos lexicais, a segunda com aspetos sintáticos, a terceira com aspetos de coesão textual e, por último, a quarta remete para a apresentação de outras questões de tradução relevantes para o trabalho.

A primeira parte, respeitante aos aspetos lexicais, divide-se em três pontos principais: léxico não especializado, léxico especializado, e, ainda, a tradução de expressões onomásticas. Os aspetos abordados no primeiro ponto, “Léxico não especializado”, serão a sinonímia intra e interlinguística, as combinatórias lexicais, os falsos amigos e os empréstimos, dada a frequente ocorrência destes fenómenos linguísticos na nossa tradução. No segundo ponto, “Léxico especializado”, analisaremos alguns exemplos de terminologia presente na nossa tradução, principalmente referente à religião budista. No terceiro e último ponto relativo aos aspetos lexicais, “Tradução de expressões onomásticas”, refletiremos sobre a ocorrência de expressões toponímicas e antroponímicas na obra traduzida, e apresentaremos as estratégias utilizadas.

Na segunda parte, relativa aos aspetos sintáticos, abordaremos fenómenos como: as propriedades de seleção categorial dos predicados verbais, que podem ser distintas entre as línguas de partida e de chegada, no nosso caso, o espanhol e o português, respetivamente; a ordem de palavras, mais concretamente, a ordem relativa do sujeito e do verbo e a ordem dos pronomes clíticos relativamente ao verbo; por último, as expressões com possessivos, dado que este é um aspeto sintático verificado na nossa tradução e divergente nas línguas com as quais trabalhamos.

Na terceira parte, relativa aos aspetos de coesão textual, apresentaremos alguns mecanismos que possibilitam a sequencialização textual, nomeadamente a coesão frásica, interfrásica, temporal, o paralelismo estrutural e, ainda, a coesão referencial, uma vez que o recurso a estes mecanismos foi fundamental para a obtenção de uma tradução correta e gramaticalmente coesa.

Na quarta e última parte, abordaremos outras questões de tradução relevantes para o presente Trabalho de Projeto não integráveis nas secções anteriores, nomeadamente os lapsos no texto de partida, secção onde apresentaremos alguns problemas verificados no texto de partida, apresentando a nossa proposta de reformulação; e a tradução de citações, onde discutiremos a possibilidade de utilização, na nossa tradução, de fragmentos de traduções portuguesas já publicadas de uma obra frequentemente citada no texto de partida.

1- ASPETOS LEXICAIS

Nesta secção, abordaremos algumas questões relativas a aspetos lexicais.

Estabelecemos uma distinção entre aspetos relacionados com o léxico não especializado e com o léxico especializado. Com efeito, embora a obra traduzida não tenha um carácter técnico, nela ocorrem alguns termos especializados, fundamentalmente, da área da religião budista, relativamente aos quais se levantam questões específicas. Referiremos, ainda, a questão da tradução de expressões onomásticas, que se revelou importante, dada a sua frequente ocorrência.

1.1 Léxico não especializado

Não tendo a obra traduzida uma natureza técnica, a maioria das questões que abordamos nesta secção corresponde a questões que se prendem com a língua comum. Centrarmo-nos, especialmente, nos aspetos que nos pareceram mais relevantes, nomeadamente: o fenómeno da sinonímia, a nível intra e interlinguístico; a tradução de expressões que incluem unidades polilexicais; a questão dos falsos amigos; a utilização de empréstimos. Estes aspetos serão tratados nos pontos seguintes.

1.1.1 Sinonímia

De acordo com o Dicionário Terminológico, a sinonímia linguística é definida como “uma relação semântica entre duas ou mais palavras que podem ser usadas no mesmo contexto, sem que se produza alteração de significado do enunciado em que ocorrem”.

Esta relação semântica divide-se em sinonímia intralinguística e interlinguística, as quais iremos, seguidamente, definir e ilustrar com alguns exemplos retirados da nossa tradução.

1.1.1.1 Sinonímia intralinguística

Segundo Contente & Magalhães (2005:6), a sinonímia intralinguística corresponde à “sinonímia no interior de um mesmo sistema linguístico em que a identidade conceptual das denominações concorrentes é fundamental”.

No âmbito da tradução, o tradutor tem, frequentemente, perante situações de sinonímia na LC, de seleccionar, de entre os vários equivalentes possíveis, aquele que melhor se adequa ao contexto do TP.

No nosso caso particular de tradução, houve situações em que recorremos à sinonímia intralinguística para evitar repetições desnecessárias no TC, e outras situações em que, tendo em conta fatores como o registo linguístico e a adequabilidade das palavras no TC, perante vários sinónimos em português de uma palavra do espanhol, optámos por aquele que, a nosso ver, melhor se inseria no contexto do TP.

1.1.1.1.1 O recurso à sinonímia como forma de evitar repetições

Os exemplos (38) - (40) ilustram casos de sinonímia intralinguística com que nos confrontámos ao longo da nossa tradução, onde, no TP, se verifica uma repetição de unidades lexicais. De forma a evitar tal repetição, decidimos utilizar unidades lexicais semanticamente equivalentes, tendo em conta que, a não ser em situações enfáticas ou por motivos estilísticos, num texto escrito, a repetição muito próxima de expressões é desaconselhada.

(38)

a) Esta visión beatífica influye considerablemente en la vida de la nobleza.

Pero un Fujiwara que en la tierra lo tiene todo bajo control, sólo ante la muerte enmudece, **pero** en el amidismo encuentra una experiencia de bienvenida y exquisita belleza, digna continuadora de su vida en la tierra.

(Página 73, linha 27)

- b) Esta visão beatífica influi consideravelmente na vida da nobreza. **Mas** um Fujiwara que na terra tem tudo sob controlo só perante a morte emudece, **no entanto** encontra no amidismo uma experiência de bem-vinda e requintada beleza, digna continuadora da sua vida na terra.
(Página 66, linha 31)

Em (38a), verifica-se a ocorrência da conjunção adversativa “*pero*”, utilizada duas vezes no presente fragmento. Em (38b), relativamente à primeira ocorrência da conjunção adversativa em espanhol, traduzimo-la pela conjunção equivalente em português “*mas*”; não obstante, de forma a evitar a repetição da conjunção adversativa que se observa no TP, optámos por utilizar uma expressão sinónima da primeira, utilizando a locução adversativa “*no entanto*”. Esta escolha foi motivada por um desejo de proporcionar um período de fluida leitura ao leitor, sem a inconveniência de uma repetição tão próxima como aquela que se observa no presente exemplo.

Veja-se, em seguida, o exemplo (39), que ilustra uma outra ocorrência de sinonímia intralinguística na nossa tradução:

(39)

- a) **Según** Ivan Morris, el language que emplea Sei Shonagon es rítmico, rápido, variado y ajustado, **según** la opinión que Borges compartió a través de las traducciones inglesas que había leído; sin duda el language atribuido a esta autora, era mucho más claro y perfecto que el de Murasaki Shikibu (...).

(Página 77, linha 12)

- b) **Segundo** Ivan Morris, a linguagem que Sei Shonagon emprega é rítmica, rápida, variada e ajustada. **De acordo com** a opinião que Borges partilhou através das traduções inglesas que leu, não há dúvida de que a linguagem atribuída a esta autora é muito mais clara e perfeita do que a de Murasaki Shikibu (...).

(Página 69, linha 29)

Em (39a), observa-se a ocorrência da preposição “*según*”, por nós traduzida para “segundo”; no entanto, ao invés de mantermos esta mesma preposição na segunda ocorrência registada no TP, optámos por utilizar a locução preposicional “de acordo com”, almejando evitar repetições desnecessárias no TC.

Veja-se ainda o exemplo (40), que ilustra uma outra situação semelhante:

(40)

- a) Ambas disciplinas comenzarán sus andaduras al mismo **tiempo** para mantenerse unidas con el correr del **tiempo**.

(Página 34, linha 24)

- b) Ambas as disciplinas iniciarão o seu percurso em **simultâneo**, para permanecerem unidas no decorrer do **tempo**.

(Página 32, linha 16)

Em (40b), de forma a contornar a repetição da palavra “*tiempo*”, verificada em (40a), optámos por utilizar primeiramente a expressão “em simultâneo”; relativamente à segunda ocorrência da palavra destacada, traduzimo-la pelo seu equivalente direto em português – “tempo”.

Os exemplos acima apresentados ilustraram situações em que recorreremos à sinonímia intralinguística para evitar repetições de expressões relativamente próximas no TP. No entanto, como se poderá observar em (41), quando, no TP, a repetição de expressões se orientou por motivos enfáticos ou estilísticos, optámos, nesses casos, por manter o que encontramos no TP, de forma a não alterar o estilo e a intenção da autora.

(41)

- a) Allí conocería a su marido Fujiwara no Nobuteke, que ya contaba 47 años. Con él tuvo a su hija, pero tan sólo un año más tarde él moriría sumiéndola en una **profunda** tristeza, pues en sus cartas transmite un **profundo** amor por él.

(Página 75, linha 4)

- b) Ali conheceria o seu marido Fujiwara no Nobuteke, que já contava 47 anos. Teve com ele a sua filha, mas, passado apenas um ano, ele morreria, sumindo-a numa **profunda** tristeza, pois nas suas cartas transmite um **profundo** amor por ele.

(Página 67, linha 33)

Em (41a), verificam-se duas ocorrências bastante próximas do adjetivo “*profundo*”. No entanto, tendo em consideração que esta repetição se utiliza, provavelmente, para dar ênfase à situação vivida por Murasaki, personagem à qual o presente fragmento se refere, ao invés de evitarmos a repetição do adjetivo destacado, utilizando para uma das ocorrências um sinónimo, optámos por deixar o estilo e a intenção da autora inalterados, mantendo a repetição do TP.

1.1.1.1.2 O recurso à sinonímia como forma de adequação ao contexto

Os exemplos que se seguem ilustram casos de sinonímia intralinguística em que determinadas palavras do espanhol possuíam vários equivalentes em português, mas em que, devido a fatores como o registo linguístico e a adequabilidade das palavras no TC, optámos por uma em detrimento de outras.

Atente-se, a este respeito, nos exemplos (42) e (43).

(42)

- a) Construyó para su secta el monasterio Enryakuji en la cima del monte Hiei, en donde antes de viajar a China ya había guardado retiro viviendo en una **choza** (...).

(Página 11, linha 17)

- b) Construiu para a sua seita o mosteiro Enryakuji no topo do monte Hiei, onde antes de viajar para a China já tinha guardado retiro, vivendo numa **cabana** (...).

(Página 12, linha 4)

No presente exemplo, “*choza*”, nome definido pelo DRAE como “*cabaña*”, foi traduzido para “cabana”.

Uma vez que, em português, existe a palavra “choça”, poderíamos tê-la traduzido por esta palavra; no entanto, tendo em conta que “*choza*” e “choça” não correspondem ao mesmo registo linguístico nas línguas espanhola e portuguesa, optámos por traduzi-la para “cabana”. Considerando o contexto do TP, segundo o Dicionário *online* da Porto Editora – Infopédia (doravante Infopédia), “choça” define-se como “cabana feita de colmo ou de ramos de árvore” e “casebre ou habitação humilde; choupana”, e remete para um registo informal. No entanto, sendo a obra traduzida um texto ensaístico, a palavra “choça” não se inseriria no registo tipicamente formal do TP, pelo que traduzimos “*choza*” para “cabana”, palavra que, a nosso ver, se adequa melhor ao registo linguístico do TP.

O exemplo (43) ilustra uma outra situação de sinonímia intralinguística na nossa tradução.

(43)

a) Sin embargo, la historia de la evolución del *kana* no le otorga la invención del silabario japonés, que carece de una fecha o un autor concretos, siendo más bien **hijo** del tiempo e del trabajo de muchos.

(Página 24, linha 16)

b) Todavía, a história da evolução do *kana* não lhe outorga a invenção do silabário japonês, que carece de uma data ou de um autor concretos, sendo mais um **fruto** do tempo e do trabalho de muitos.

(Página 23, linha 19)

Neste exemplo, a palavra que levantou questões ao nível da sinonímia intralinguística foi “*hijo*”, que optámos por não traduzir literalmente, recorrendo ao sinónimo “fruto”.

Considerando o contexto do TP, a 4ª aceção que o DRAE apresenta da palavra “*hijo*” é a adequada: “*Obra o producción del ingenio*”. Já em português, segundo a Infopédia, a palavra “filho” tem como aceções mais próximas da acima referida: “produto; efeito; consequência”.

Tendo em conta que a palavra “*hijo*” se combina com as expressões “*tiempo*” e “*trabajo de muchos*”, optámos por traduzi-la para “fruto”, pois, em português, a expressão “filho do tempo” é, quanto a nós, relativamente recorrente, no entanto, “filho do trabalho de muitos” não. Assim, de forma a evitar uma construção pouco natural na LC, optámos pela palavra “fruto”, que se adequa melhor ao TC e, neste contexto, pode ser considerada um sinónimo de “filho”.

1.1.1.2 Sinonímia interlinguística

Durante a tradução de um texto, uma questão essencial para o tradutor é encontrar um equivalente na LC que exprima exatamente o mesmo conceito da expressão da LP, facto que se prende com o conceito de sinonímia interlinguística.

No entanto, como sublinha Contente (2008:223), “no plano interlinguístico, isto é, quanto à exatidão da equivalência conceptual e denotativa entre dois termos de línguas diferentes, o problema é complexo, uma vez que raramente existe equivalência perfeita; a não equivalência perfeita deve-se ao facto de a realidade extralinguística não ser idêntica”.

Como ilustração da sinonímia interlinguística na nossa tradução, veja-se o exemplo (44):

(44)

- a) Historias de amor o **atracción** que nos cercioran de su belleza y **atractivo** y que le llevaron a no pasar desapercibida en la corte (...).

(Página 81, linha 19)

- b) Histórias de amor ou **atração** que nos certificam da sua beleza e do seu **encanto** e que não a deixaram passar despercebida na corte (...).

(Página 73, linha 12)

Em (44a), apesar de termos traduzido o nome “*atracción*” para “atração”, não traduzimos o seguinte nome destacado, “*atractivo*”, para “atrativo”.

De acordo com o DRAE, a palavra “*atractivo*” significa, se for adjetivo, “*Que atrae o tiene fuerza para atraer*”, “*Que gana o inclina la voluntad*” ou, se for nome, “*Gracia en semblante o en palabras, acciones o costumbres, que atrae la voluntad*”. No contexto do TP, a palavra corresponde ao nome. Por outro lado, a palavra “atrativo”, em português, segundo a Infopédia, enquanto adjetivo, significa “que exerce atração”, “que inspira simpatia; que interessa; encantador; simpático” e enquanto nome “o que atrai”, “graça; encanto”.

Como podemos verificar, considerando a palavra “*atractivo*” enquanto nome, a aceção presente no DRAE remete para “*gracia*”; por outro lado, a primeira aceção que nos é apresentada pela Infopédia remete para “o que atrai”. Poderíamos, de facto, ter traduzido “*atractivo*” para “atrativo”, no entanto, optámos por recorrer a um nome mais natural na LC, pelo que decidimos recorrer a “encanto”, opção que se enquadra no contexto do TP.

Vejamos, agora, um outro exemplo que ilustra uma situação semelhante:

(45)

a) Para las **notas** de amor se elegía con esmero el papel (...) Por ejemplo, cuando se trataba de cortejar a una niña podía hacerse con una juguetona **nota** escrita en una hoja de papel que luego se doblaba hasta convertirla en una tira muy estrecha (...).

(Página 50, linha 12)

b) Para os **bilhetes** de amor, escolhia-se o papel com esmero (...) Por exemplo, quando se tratava de cortejar uma menina, era possível fazê-lo com um divertido **bilhete** escrito numa folha de papel que depois se dobrava até a converter numa tira muito fina (...).

(Página 47, linha 6)

Em (45), a palavra que levantou questões ao nível da sinonímia interlinguística foi “*nota*”, que optámos por não traduzir literalmente, optando pela palavra sinónima “bilhete”, que, quanto a nós, se adequa melhor ao TC.

Considerando o contexto do TP, as aceções 6 e 7 que o DRAE nos apresenta de “*nota*” são as adequadas: “*Mensaje breve escrito que no tiene forma de carta*”, “*Papel donde se comunica este mensaje*”. Já em português, segundo a Infopédia, a palavra “nota” tem como aceções mais próximas das acima referidas: “apontamento para fazer lembrar alguma coisa” e “pedaço de papel onde se fazem esses apontamentos”, aceções que não remetem exatamente para a ideia de “*Mensaje breve escrito que no tiene forma de carta*”.

Assim, optámos por recorrer a “bilhete”, palavra que, referindo “um escrito breve”, quanto a nós, se adapta melhor ao contexto de (45a).

Note-se que os casos de sinonímia interlinguística referidos acima não devem ser confundidos com casos de falsos amigos, uma vez que os dados tratados nesta secção correspondem a uma situação em que as palavras formalmente semelhantes nas duas línguas têm, efetivamente, um significado próximo, embora na LC exista um sinónimo mais adequado ao contexto.

Vejamos, por último, os exemplos (46) e (47), em que os verbos homónimos do espanhol “*recrear*” e “*recrear*”, cujos significados, segundo o DRAE, remetem para “*crear o producir de nuevo algo*” e “*divertir, alegrar o deleitar*”, correspondem, respetivamente, em português, aos verbos, entre si homófonos, “recriar” e “recrear”.

Nos casos em que nos confrontámos com um destes verbos do espanhol, o contexto do TP foi determinante para, no TC, optarmos pelo verbo “recriar” ou “recrear”.

O exemplo (46) ilustra uma situação em que o verbo do espanhol “*recrear*” foi traduzido para o verbo do português “recrear”.

(46)

- a) Constituía una experiencia insoportable hallarse alejado del centro cultural y refinado, sin poder participar de la distinción más exquisita y depurada, donde cada uno de los sentidos podía y debía **recrearse** con lo más delicado que cada una de las estaciones del año podía ofrecer. Así pues, las casas, los vestidos, los olores (...) se disponían y variaban para un total y absoluto disfrute (...).

(Página 44, linha 7)

- b) Era uma experiência insuportável encontrar-se afastado do centro cultural e refinado, sem poder participar da mais requintada e depurada distinção, onde cada um dos sentidos podia e devia **recrear-se** com o mais delicado que cada uma das estações do ano podia oferecer. Desta forma, as casas, os vestidos, os cheiros (...) dispunham-se e variavam para um desfrute total e absoluto (...).

(Página 41, linha 28)

Considerando o contexto do presente fragmento, e dando especial atenção às expressões “participar de la distinción más exquisita y depurada” e “las casas (...) variaban para un total y absoluto disfrute”, que remetem para aspetos relacionados com recreação, lazer, entretenimento, inferimos que, neste caso, o verbo do espanhol “*recrear*” corresponderia ao verbo do português “recrear”.

O exemplo (47) exemplifica, por sua vez, uma situação em que o verbo do espanhol “*recrear*” foi traduzido para “recriar”.

(47)

- a) (...) el encadenamiento de caracteres nos habla ya de la continuidad que caracteriza a un idioma polisílabo (...) La segunda caligrafía mantiene la regularidad estancando más el carácter que no pierde el hilo **recreando** el bucle.

(Página 99, linha 22)

- b) (...) o encadeamento de caracteres fala-nos já da continuidade que caracteriza um idioma polissilábico (...) A segunda caligrafia mantém a regularidade estagnando mais o caractere, que não perde o fio, **recriando** o elo.

(Página 88, linha 12)

No presente exemplo, tendo em consideração o contexto do TP e atentando particularmente nas expressões “el encadenamiento de caracteres nos habla ya de la continuidad” e “el carácter que no pierde el hilo”, dando-se especial atenção às palavras “encadenamiento” e “continuidad”, verificamos que estas palavras e expressões remetem para uma ideia de continuidade e de reprodução, facto que, neste caso, nos levou a optar pelo verbo “recriar”.

Em suma, ao longo desta secção, mostrámos a importância da relação de sinonímia na tradução, quer ao nível intralinguístico quer ao nível interlinguístico. Assim, no que diz respeito à sinonímia intralinguística, mostraram-se particularmente relevantes as situações em que o recurso a palavras sinónimas na LC, em alguns casos, permitiu evitar repetições desnecessárias, e, noutros casos, contribuiu para uma maior adequação das expressões utilizadas no TC. Relativamente à sinonímia interlinguística, os exemplos que seleccionámos ilustraram alguns fatores que intervêm na escolha das palavras que podem ser consideradas equivalentes em duas línguas.

1.1.3 Combinatórias lexicais

O conhecimento do léxico de uma língua implica não só o conhecimento das palavras que a integram, mas também o conhecimento de expressões mais complexas, correspondentes àquilo que vários autores denominam por “combinatórias lexicais”.

Relativamente às suas características, as combinatórias lexicais são combinações de palavras que existem na língua isoladamente, mas cuja coocorrência é de uso recorrente, apresentam um carácter (mais ou menos) fixo e estável e podem estar associadas a um significado específico. Compreende-se, a partir destas características, a razão pela qual alguns autores utilizam a designação “combinações repetidas”, de forma a diferenciá-las das combinações livres de palavras.

Da mesma forma que existe alguma dificuldade em distinguir combinatórias lexicais de combinações livres de palavras, também a distinção entre as primeiras e os termos complexos nem sempre é evidente. Com efeito, os termos complexos são também combinações de palavras que existem isoladamente na língua, mas que, usadas em conjunto, formam uma unidade com um significado específico. A este respeito, Bevilacqua (2004/2005) defende que um dos aspetos distintivos entre estes dois tipos de unidades reside no facto de os termos complexos terem uma natureza essencialmente denominativa, correspondendo, por conseguinte, fundamentalmente, a expressões nominais. No entanto, nem sempre este critério é suficiente para diferenciar claramente os dois tipos de expressões.

Relativamente à tipologia das combinatórias lexicais, verifica-se uma grande disparidade, pois vários autores utilizam a mesma designação para referir diferentes tipos de unidades ou designações diferentes para unidades do mesmo tipo. Por outro lado, nem todos os autores consideram os mesmos subtipos de combinatórias lexicais. A este respeito, alguns autores usam o termo fraseologia (ou unidade fraseológica) como um hiperónimo que engloba todo o tipo de combinatórias. No entanto, outros estabelecem uma distinção entre fraseologias, colocações e expressões idiomáticas, tendo por base o grau de fixidez das expressões.

As combinatórias lexicais partilham o facto de serem combinações de palavras que se associam sistematicamente. Não obstante, é importante notar que, embora partilhem esta característica, diferentes tipos de combinatórias lexicais possuem diferentes graus de fixidez. Por exemplo, uma colocação é uma unidade mais variável do que uma expressão idiomática.

Para Corpas (1998), as combinatórias lexicais são geralmente caracterizadas pela sua (i) polilexicalidade, i.e., são formadas por pelo menos dois elementos; (ii) alta frequência de ocorrência, i.e., ocorrência recorrente; (iii) institucionalização, i.e., são reconhecidas pelos falantes como naturais, familiares; (iv) estabilidade, i.e., manutenção dos elementos que integram a unidade.

Relativamente às colocações, McKeown & Radev (2000:2) sustentam que estas não são fáceis de definir, pois, na literatura linguística e lexicográfica, são frequentemente discutidas em contraste com as combinações livres de palavras e as expressões idiomáticas, que se encontram em extremos opostos dentro de um *continuum*, estando as colocações situadas algures no meio deste.

Segundo estes autores, as expressões idiomáticas consistem em combinações lexicais em que “*the semantics of the whole cannot be deduced from the meanings of the individual constituents*” (op.cit.:1), já as combinações livres de palavras consistem em combinações lexicais em que “*each of the words can be replaced by another without seriously modifying the overall meaning of the composite unit and if one of the words is omitted, a reader cannot easily infer it from the remaining ones*” (op.cit.:1). De forma a demarcar combinações livres de palavras de colocações, os autores citados referem que, ao contrário das primeiras, “*a collocation is a group of words that occur together more often than by chance*” (op.cit.:1). Por outro lado, sublinham também que, ao contrário do que se verifica nas expressões idiomáticas, “*individual words in a collocation can contribute to the overall semantics of the compound*” (op.cit.1).

Apesar de notarem alguma dificuldade em definir o termo, McKeown & Radev (2000:4) afirmam que, de uma forma geral, as colocações são “*word pairs which occur frequently together in the same environment, but do not include lexical items which have a high overall frequency in language*”. Bevilacqua (2004/2005:77), na mesma linha de Haussman (1990), afirma que as colocações são, basicamente, formadas por dois elementos, um dos quais é considerado a base e o outro o colocado ou elemento coocorrente, sendo a base o elemento semanticamente autónomo e o elemento coocorrente restringido semanticamente por ela. Haussman (1990) propõe ainda um conjunto de estruturas morfossintáticas que auxiliam o reconhecimento de uma colocação, tais como: substantivo + substantivo; substantivo + adjetivo; verbo + substantivo, verbo + advérbio.

No âmbito da tradução, é de salientar que, uma vez que as colocações não podem ser caracterizadas por uma base sintática ou por regularidades semânticas, estas não devem ser traduzidas composicionalmente, i.e., literalmente (McKeown & Radev 2000:3). Neste sentido, o tradutor deve, então, orientar-se por um princípio de equivalência, recorrendo a colocações equivalentes na língua para a qual traduz.

A isto, há que acrescentar que as colocações são frequentemente específicas de uma determinada língua, pelo que não se pode assumir que um significado expresso através de uma colocação numa língua equivalha sempre a uma colocação em outra língua.

Creemos ser fundamental identificar este fenómeno lexical no TP e traduzi-lo atentamente, de forma a evitar uma colocação estranha ou pouco natural no TC. Como

Rundel (2010:vii *apud* Buendía 2013:114) sustenta, “*selecting appropriate collocations is one of the keys to sounding natural and fluent*”.

Relativamente às expressões idiomáticas, Jorge (2005:2) define-as como “um conjunto de palavras fixadas pelo uso, uma maneira particular de se exprimir, de dizer coisas, uma unidade de linguagem formada de várias palavras mas apresentando um significado lexical homogêneo e um significado gramatical heterogêneo, isto é um conjunto de palavras gramaticalmente ligadas de modo a formarem sentido completo, independente dos sentidos individuais dos elementos constituintes”. No mesmo sentido, e de forma sucinta, Buendía (2013) sublinha que as expressões idiomáticas são combinações de palavras semanticamente opacas, cujo sentido não pode ser inferido pelo significado das palavras que as compõem.

De acordo com a autora supra citada (*op.cit.*:3), as expressões idiomáticas caracterizam-se pela sua lexicalidade, por restrições distribucionais e sintáticas, por uma interpretação não composicional e pelo anonimato das estruturas, e podem ser divididas em três tipos: (i) expressão idiomática verbal; (ii) expressão idiomática comparativa; (iii) expressão idiomática adjetival.

No primeiro tipo, o verbo pode permitir alguma variação paradigmática finita, sendo o seu comportamento morfossintático idêntico ao das construções com grupos nominais livres ((i) o verbo cria uma dependência com os argumentos; (ii) o verbo pode manter o seu sentido pleno; (iii) o sentido é idiomático – opacidade semântica dos constituintes enquanto itens individuais; (iv) ausência de composicionalidade; (v) variação do verbo em tempo, modo, pessoa e número; (vi) SN1 (com função de SN sujeito) livre). Um exemplo de expressão idiomática verbal é “esticar o pernil”. No segundo tipo, a expressão pode ser ou não verbal, no entanto, a sua interpretação geral é idiomática e não composicional, originando a comparação um valor de hipérbole. Um exemplo de expressão idiomática comparativa é “chorar como uma madalena”. No terceiro tipo, a expressão idiomática funciona como um adjetivo predicativo composto e consiste numa “estrutura fixa, com fortes restrições sintáticas entre os entre elementos constituintes e preserva o sentido idiomático (expressões não composicionais, fixidez total ou parcial)” (*op.cit.*:4). Um exemplo de expressão idiomática adjetival é “ser pobre e mal agradecido”.

Relativamente à tradução, as expressões idiomáticas constituem, frequentemente, um problema para o tradutor, que, antes de as traduzir, deve saber identificá-las e reconhecê-las na LP, compreendê-las e, finalmente, verificar se existe, na LC, uma

expressão idiomática equivalente àquela presente na LP, tentando exprimir, na LC, os mesmos efeitos que sentiu aquando da leitura do texto original.

Considerando a diversidade tipológica dos fenómenos em questão e a dificuldade em estabelecer critérios sólidos para demarcá-los, optámos, neste trabalho, pela utilização do hiperónimo “combinatórias lexicais” para designar as combinações de palavras que existem isoladamente na língua, mas cuja coocorrência é de uso recorrente, apresentam um carácter (mais ou menos) fixo e estável e podem estar associadas a um significado específico. Opção que, quanto a nós, evita possíveis confusões denominativas.

No âmbito da tradução, o conhecimento das combinatórias mais ou menos fixas de palavras utilizadas numa língua apresenta-se como uma condição indispensável para que o tradutor consiga produzir traduções que, para além de corretas do ponto de vista linguístico, sejam naturais na LC.

Veja-se, seguidamente, os exemplos (48) – (55), que ilustram a presença de combinatórias lexicais na nossa tradução.

(48) “*dar la espalda*”

- a) El período Heian se da por terminado el año 1185, habiendo sido el compás de tiempo más largo de convivencia en paz en el que la cultura alcanzó cotas insospechadas de desarrollo, con tres siglos ya de fronteras que **dan la espalda** al exterior (...).

(Página 14, linha 33)

- b) O período Heian dá-se por terminado em 1185, tendo sido o intervalo de tempo mais longo de convivência em paz, no qual a cultura alcançou níveis de desenvolvimento inesperados, já com três séculos de fronteiras que **viraram as costas** ao exterior (...).

(Página 15, linha 4)

Em (48), encontra-se destacada a combinação lexical espanhola “*dar la espalda a alguien o algo*” que, segundo o DRAE, significa “*Desairarlo, ignorarlo, desatenderlo*”. A língua portuguesa também conta com uma combinação equivalente que, apesar de possuir o mesmo sentido, não partilha, no entanto, da mesma forma. Uma tradução literal

desta combinatória do espanhol para português – “dar as costas a alguém ou a algo” –, seria pouco natural, pelo que a traduzimos pela combinatória equivalente na língua portuguesa – “virar as costas a alguém ou a algo”.

(49) “*saltarse las normas*”

- a) Sin embargo, el recuerdo de otras que, a pesar del tiempo transcurrido y de lo inaccesible que pudiera llegar a estar para él, no encuentra resignación en la mera escritura y busca el riesgo implícito al **saltarse las normas** sociales para volver a tener un atisbo de ella (...).
(Página 66, linha 23)

- b) No entanto, a recordação de outras, apesar do tempo passado e da dificuldade de voltarem a estar com ele, não encontra resignação na mera escrita e ele procura o risco implícito ao **quebrar as normas** sociais para voltar a ter um indício dela (...).
(Página 61, linha 1)

No presente exemplo, a expressão “*saltarse las normas*” foi traduzida para “quebrar as normas”. Considerando a aceção presente no contexto do TP do verbo “saltar”, que corresponde à 27ª aceção que o DRAE apresenta deste verbo: “*Infringir una ley, un percepto*”, e de forma a obtermos uma combinatória natural no TC, recorreremos a “quebrar as normas”, expressão mais recorrente e natural na LC do que a expressão que resultaria de uma tradução literal: “saltar as normas”. Veja-se que, em português, nenhuma das aceções do verbo “saltar” remete para a ideia de infração, que se verifica na língua espanhola. Por outro lado, o verbo “quebrar”, considerando a 8ª aceção que a Infopédia nos apresenta: “infringir; violar”, parece enquadrar-se mais no contexto do TP.

(50) “cara de la hoja”

- a) Cuando un libro así encuadernado se abre, los anversos de las páginas se abren en su totalidad, sin embargo el reverso sólo abre el margen que lleve sin pegar. Se hace referencia a ellos como *naimen shosha* o escritos en la cara interior, puesto que únicamente esa **cara de la hoja** está escrita.

(Página 91, linha 27)

- b) Quando um livro assim encadernado se abre, as frentes das páginas abrem-se na sua totalidade, todavia o verso apenas abre se a margem não estiver colada. Esta variedade é conhecida como *naimen shosha* ou escritos no lado interior, visto que apenas esse **lado da folha** está escrito.

(Página 81, linha 30)

Em (50), “*cara de la hoja*”, combinatória destacada, é traduzida para “lado da folha”. Em português, existe uma expressão equivalente, pelo que não pudemos manter a forma da combinatória espanhola, dado que “a cara da folha” não seria uma expressão natural, resultando numa sensação de estranheza.

(51) “pasar a la historia”

- a) Este segundo prefacio escrito em *hiragana* **pasará a la historia** como el primer documento oficial en el que se utiliza el silabario (...).

(Página 95, linha 29)

- b) Este segundo prefácio, escrito em *hiragana*, **ficará para a história** como o primeiro documento oficial a utilizar o silabário (...).

(Página 85, linha 8)

A combinatória lexical “*pasar algo a la historia*”, presente em (51a), segundo o DRAE, tem duas aceções. A primeira é “*Adquirir gran importancia o trascendencia*”, a segunda é “*Perder su actualidad e interés por completo*”, sendo a primeira aceção a presente no TP.

No entanto, a combinatória portuguesa “passar à história”, ao contrário do que acontece em espanhol, tem, de acordo com a Infopédia, como única aceção, “cair no esquecimento”, aceção contrária à presente no TP. Esta divergência de significação evidencia a impossibilidade de traduzirmos esta combinatória literalmente, pelo que utilizámos a expressão “ficar para a história”, que já possui a carga significativa presente no TP.

(52) “*dar servicio*”

- a) Quinze años en la administración le convierten en un eslabón importante, difícil de eludir, pues estaba al corriente de todos los detalles y en disposición de **dar** un gran **servicio** a su protector Michinaga (...).

(Página 116, linha 1)

- b) Quinze anos na administração converteram-no num elo importante, difícil de eludir, pois estava ao corrente de todos os detalhes e na disposição de **prestar** um grande **serviço** ao seu protetor Michinaga (...).

(Página 103, linha 13)

A combinatória lexical da língua espanhola presente em (52a), “*dar servicio*”, é traduzida para “prestar serviço”. Uma vez que, em português, a expressão mais recorrente e, conseqüentemente, mais natural corresponde a “prestar serviço”, optámos por uma tradução oblíqua, utilizando a expressão equivalente na língua portuguesa, em detrimento de uma tradução literal, “dar serviço”, que seria menos típica na LC.

(53) “cortar por lo sano”

- a) (...) es obvio que el gobierno no podía tomar decisión alguna sin tener en cuenta a la comunidad budista, lo que condujo al emperador Kammu (737-806) a **cortar por lo sano**, estableciendo así en la nueva capital los monasterios fuera del recinto urbano.

(Página 29, linha 5)

- b) (...) é óbvio que o governo não podia tomar decisão alguma sem ter em conta a comunidade budista, o que levou o imperador Kammu (737-806) a **cortar o mal pela raiz**, estabelecendo assim, na nova capital, os mosteiros fora do recinto urbano.

(Página 27, linha 20)

No exemplo (53), destaca-se a combinatória lexical da língua espanhola “*cortar por lo sano*”, que, de acordo com o DRAE, tem por significado: “*Emplear el procedimiento más expeditivo sin consideración alguna, para remediar males o conflictos, o zanjar inconvenientes o dificultades*”. Tendo sido identificada e compreendida, esta expressão não foi traduzida literalmente, mas sim por uma expressão equivalente já existente na língua portuguesa – “cortar o mal pela raiz”, que partilha o mesmo significado da combinatória lexical espanhola.

(54) “tener ojos para”

- a) No fue un emperador que tomara muchas iniciativas políticas, dejando el gobierno en manos de sus burócratas, sobre quienes recaía la responsabilidad de las decisiones. Sí demostró **tener ojos para** las mujeres, de las que parecía no cansarse buscando su compañía y llegando a concebir más de 50 hijos.

(Página 34, linha 15)

- b) Não foi um imperador que tomasse muitas iniciativas políticas, deixando o governo nas mãos dos seus burocratas, sobre os quais recaía a responsabilidade das decisões. Mas demonstrou **ter olho para** as mulheres, das quais parecia não se cansar, procurando a sua companhia e chegando a conceber mais de 50 filhos.

(Página 32, linha 7)

No presente exemplo, após a identificação da combinatória lexical presente em (54a), foi relativamente simples chegar à combinatória equivalente na língua portuguesa – “ter olho para algo/alguém”, que, tal como a combinatória lexical em espanhol, significa ter jeito para qualquer coisa. As duas expressões são idênticas na forma, verificando-se, entre as duas línguas, apenas uma diferenciação relativa ao nome “olho”, que em (54b) tem a forma singular, e em (54a) tem a forma plural.

(55) “*echar un vistazo*”

- a) (...) ella había deslizado las hojas escritas de manera informal bajo la escribanía pero él las descubrió, las sacó de allí y **les echó un vistazo**.

(Página 57, linha 9)

- b) (...) ela havia deslizado as páginas escritas de maneira informal sob a escriivaninha, mas ele descobriu-as, tirou-as dali e **deu-lhes uma vista de olhos**.

(Página 53, linha 1)

Em (55), destaca-se a combinatória “*echar un vistazo a alguien/algo*”, cuja aceção, segundo o DRAE, remete para “*Examinarlo, reconocerlo superficialmente y a bulto*”. Existindo, na língua portuguesa, uma expressão equivalente – “dar uma vista de olhos a”, que partilha o mesmo sentido, optámos por utilizá-la na nossa tradução.

Em suma, as combinatórias lexicais, sendo combinações de palavras associadas globalmente a um determinado significado, não podem ser traduzidas literalmente, mas sim através de um método oblíquo, que passa pela procura de uma expressão equivalente na LC. Assim, é essencial que o tradutor seja capaz de identificar e reconhecer as combinatórias lexicais com as quais se depara, compreender o sentido das mesmas e utilizar uma combinação de palavras equivalente na LC.

1.1.4 Falsos amigos

Segundo Fernandes (2013:28), a expressão “falsos amigos” surge em 1928, na obra *Les Faux-Amis*, de Maxime Koessler e Jules Derocquigny. De acordo com Vita (2005 *apud* Fernandes 2013:28), estes autores definem o termo “falsos amigos” como “o léxico de duas línguas, de uma mesma família linguística, que pode ter forma semelhante e alguns significados em comum e outros significados diferentes”. Os falsos amigos são, para Vita (2005), também conhecidos como heterossemânticos, ou seja, vocábulos com forma semelhante, de sistemas linguísticos distintos, mas com significação diferente.

Na mesma linha de pensamento, Vaz da Silva & Vilar (2004) entendem “falso amigo” como um termo coloquial utilizado em linguística, especialmente em áreas específicas da tradução, que faz referência às lexias cognatas com diferente significação. Por outras palavras, “o falso amigo é aquele signo linguístico que, geralmente pelo efeito que partilha de uma mesma etimologia, tem uma estrutura externa muito semelhante ou equivalente à de outro signo numa segunda língua, cujo significado é completamente diferente” (Vaz da Silva & Vilar 2004:3).

Relativamente aos requisitos minimamente obrigatórios para a consideração de falso amigo, os referidos autores sublinham os seguintes parâmetros:

- a) As respectivas estruturas externas devem ser altamente semelhantes;
- b) Deve produzir-se conflito semântico real, quer isoladamente quer no contexto de fala;
- c) Se a semelhança entre pares for fonética, ambas as realizações devem pertencer aos sistemas padrões de Língua;
- d) Os diferentes significados devem proceder de uma primeira aceção ou de uma segunda significação suficientemente generalizada. (*op.cit.*:13)

Cremos ser importante que o tradutor esteja consciente da existência deste fenómeno linguístico durante o seu processo de tradução e que dê relevo a todas as ocorrências linguísticas desta natureza. Uma vez que, neste Trabalho de Projeto, trabalhámos com o par de línguas espanhol e português, formalmente muito próximas, tivemos especial atenção a estas relações de semelhança semântica falsa. A este respeito, Díaz Ferrero (2003) sustenta: “*La semejanza de las lenguas románicas, especialmente del español y el portugués, facilita y agiliza el aprendizaje, pero al mismo tiempo se convierte en una trampa y en un fuente de errores para la traducción*” (Díaz Ferrero 2003 *apud* Vaz da Silva & Vilar 2003:8).

Na nossa tradução, registámos algumas ocorrências de falsos amigos. Como ilustração deste fenómeno interlinguístico, atente-se nos exemplos (56) - (64).

(56) *prejuicios* – *prejuízos*

- a) La caligrafía en *kana* difiere sustancialmente de la china, siendo la primera muy injustamente considerada inferior por **prejuicios** de género así como agravios comparativos (...).

(Página 13, linha 16)

- b) A caligrafia em *kana* difere substancialmente da chinesa, sendo a primeira muito injustamente considerada inferior quer por **preconceitos** de género quer por agravos comparativos (...).

(Página 13, linha 29)

No exemplo (56), destaca-se o nome “*prejuicio*”, formalmente idêntico ao nome português “*prejuízo*”. No entanto, basta confrontar a definição que os dicionários das línguas espanhola e portuguesa apresentam destes vocábulos para atestarmos a clara relação de falsa amizade semântica entre eles. O DRAE define o significado de “*prejuicio*” como: “*Acción y efecto de prejuzgar; Opinión previa y tenaz, por lo general desfavorable, acerca de algo que se conoce mal*”. Por outro lado, a definição que a Infopédia nos apresenta de “*prejuízo*” é a seguinte: “ato ou efeito de prejudicar; perda de um bem ou de uma vantagem; dano/perda”; todas elas aceções que tornam evidente a não coincidência de significados. Contudo, este dicionário dá-nos como última aceção deste nome “superstição; preconceito”, o que já equivale à definição espanhola de “*prejuicio*”.

No entanto, uma vez que esta não é a aceção geralmente associada a “prejuízo”, e não nos parecendo também pertinente traduzir “*prejuicio*” para “prejuízo”, sendo apenas a última aceção desta palavra a que se aproxima do contexto do TP, traduzimos “*prejuicio*” para “preconceito”, palavra que se adapta ao significado presente no texto e corresponde à definição espanhola “*Acción y efecto de prejuzgar; Opinión previa y tenaz, por lo general desfavorable, acerca de algo que se conoce mal*”.

(57) *intimar* – *intimar*

a) La caligrafía es el espejo con el que se muestra y a través de ella la valoran. En ella deposita su ser más íntimo para ser apreciada y merecedora de atenciones por parte del género masculino, que antes de ver su cara, verá su caligrafía, que antes de **intimar** con ella, juzgará a través de sus trazos si merece la pena tal aventura (...).

(Página 49, linha 21)

b) A caligrafia é o espelho com o qual ela se mostra e é através dela que a valorizam. Nela deposita o seu ser mais íntimo, para ser apreciada e merecedora de atenções por parte do género masculino, que, antes de ver a sua cara, verá a sua caligrafia e que, antes de com ela **se tornar íntimo**, julgará através dos seus traços se vale a pena tal aventura (...).

(Página 46, linha 16)

No exemplo (57), realça-se o verbo “*intimar*”, falso amigo entre as línguas espanhola e portuguesa, que, por equivalência formal e fonética, poderia levar-nos a traduzi-lo para “*intimar*”, resultando numa tradução precipitada e, consequentemente, incorreta.

Vejamos a definição do verbo “*intimar*” que o DRAE propõe:

1. *tr. Requerir, exigir el cumplimiento de algo, especialmente con autoridad o fuerza para obligar a hacerlo.*
2. *intr. Introducirse en el afecto o ánimo de alguien, estrechar la amistad con él. Intimó con mi hermano. U. t. c. prnl.*
3. *prnl. Dicho de un cuerpo u otra cosa material: Introducirse por los poros o espacios huecos de algo.*

No contexto de (57), está presente a segunda aceção. Atentemos agora na definição que a Infopédia nos apresenta de “*intimar*”:

verbo transitivo

1.DIREITO convocar para comparecer perante a autoridade ou para cumprir uma ordem judicial; citar; notificar

2.ordenar com intimativa

verbo intransitivo

falar com arrogância

Como podemos verificar, em português, “*intimar*”, em Direito, utiliza-se no sentido de efetuar uma convocatória, uma notificação, e, numa outra aceção, num sentido depreciativo (falar com arrogância), não existindo, para esta palavra, a aceção que o DRAE nos apresenta em segundo lugar.

Assim, de forma a contornarmos esta falsa amizade semântica, optámos por traduzir o verbo “*intimar*” para a perífrase “*tornar-se íntimo*”, que se aproxima da ideia de proximidade afetiva presente no contexto do TP.

(58) *enseñar* – ensinar

- a) (...) «la carta (...) no ofrecía nada fuera de lo corriente salvo la elegancia suprema de su caligrafía, de la que a él le pareció que nunca podría cansarse.»³⁷ Tanto, que no duda en **enseñársela** a su amada, puesto que pertenecía al pasado.

(Página 58, linha 1)

- b) (...) «a carta (...) não oferecia nada fora do comum, salvo a elegância suprema da sua caligrafia, da qual sentiu que nunca poderia cansar-se.»³⁷ Tanto que não duvida em **mostrá-la** à sua amada, visto que pertencia ao passado.
(Página 53, linha 19)

Em (58), foca-se o verbo “*enseñar*”, outro exemplo de falsa amizade semântica entre as línguas espanhola e portuguesa, que, de acordo com o DRAE, é definido da seguinte forma:

1. *tr. Instruir, doctrinar, amaestrar con reglas o preceptos.*
2. *tr. Dar advertencia, ejemplo o escarmiento que sirva de experiencia y guía para obrar en lo sucesivo.*
3. *tr. Indicar, dar señas de algo.*
4. *tr. Mostrar o exponer algo, para que sea visto y apreciado.*
5. *tr. Dejar aparecer, dejar ver algo involuntariamente.*
6. *prnl. Acostumbrarse, habituarse a algo.*

A aceção do verbo “*enseñar*” presente em (58) é a quarta acima referida. Vejamos agora a definição que a Infopédia nos apresenta do verbo “ensinar”:

verbo transitivo

1. transmitir conhecimentos e competências a
2. doutrinar; instruir sobre
3. indicar
4. (animais) adestrar; treinar
5. figurado castigar; dar uma lição a

verbo intransitivo

dar aulas; lecionar

Apesar de, tanto no dicionário da língua espanhola quanto no da língua portuguesa, se verificar que uma primeira aceção do verbo “ensinar” remete para a ideia de instruir, transmitir conhecimentos, a maioria das aceções do DRAE remetem para a ideia de indicar, mostrar ou revelar algo, o que não acontece com as aceções da Infopédia, em que somente a terceira aceção se aproxima do contexto presente no exemplo (58).

Desta forma, como alternativa a “ensinar”, optámos pelo uso do verbo “mostrar”, verbo que transmite de uma forma mais explícita ao leitor a ideia presente em (58a) – mostrar uma caligrafia, e não ensiná-la.

(59) *azar* – *azar*

- a) Gestos espontáneos nacidos de la profundidad de un ser riguroso en el control de los deseos y sentimientos de su naturaleza. Sensible al **azar** que las diferentes realidades tejen, a la particularidad de un instante que lo diferencia de otros iguales (...).

(Página 130, linha 24)

- b) Gestos espontâneos nascidos da profundidade de um ser rigoroso no controlo dos desejos e sentimentos da sua natureza. Sensível ao **acaso** que as diferentes realidades tecem, à particularidade de um instante que o demarca de outros iguais (...).

(Página 118, linha 2)

De acordo com o DRAE, o nome “*azar*”, para além de “*Desgracia imprevista*”, significa “*Casualidad, caso fortuito*”. A proximidade formal e fonética com o nome português “azar” poderia ter-nos levado à tradução por esta mesma palavra, a qual está associada à má sorte e à infelicidade. Não obstante, esta não é a aceção presente em (59a), pelo que traduzimos “*azar*” para “acaso”, tendo em conta a definição espanhola “*casualidad, caso fortuito*”, que se adapta ao texto e corresponde ao significado da palavra do TP.

(60) *competencia* – competência

- a) De esta forma se preservaba la independencia de géneros, evitando así una posible **competencia** que pudiera poner en entredicho la superioridad masculina sobre la femenina en cualquier circunstancia de la vida pública.

(Página 135, linha 17)

- b) Desta forma, preservava-se a independência de géneros, evitando, assim, uma possível **competição** que pudesse pôr em causa a superioridade do homem sobre a mulher em qualquer circunstância da vida pública.

(Página 122, linha 1)

“*Competencia*”, o falso amigo de “competência” ilustrado no presente exemplo, segundo o DRAE, para além de “*Pericia, aptitud, idoneidad para hacer algo o intervenir en un asunto determinado*”, significa, e tem como primeiras aceções, “*Disputa o contenda entre dos o más personas sobre algo*” e “*Oposición o rivalidade entre dos o más que aspiran a obtener la misma cosa*”, aceções que coincidem com o significado da palavra no contexto do TP. Relativamente à definição portuguesa de “competência”, na Infopédia encontramos:

1. qualidade de quem é capaz de resolver determinados problemas ou de exercer determinadas funções; aptidão
2. capacidade que uma pessoa tem para avaliar (algo ou alguém); idoneidade
3. área de atividade; atribuição, alçada
4. coloquial pessoa competente; notabilidade
5. DIREITO conjunto de regras que estabelecem qual o tribunal que deve julgar uma causa
6. LINGUÍSTICA conhecimento adquirido e inconsciente das regras da língua, graças ao qual o sujeito falante é capaz de construir, reconhecer e compreender um número infinito de frases gramaticais

Pelo supra exposto, é possível verificar que nenhuma das seis aceções acima apresentadas corresponde ao significado da palavra no contexto do TP. Posto isto, é possível inferir que a aceção de “*competencia*” em (60a) não corresponde a “competência”, pelo que traduzimos “*competencia*” para “competição”, nome que, segundo a Infopédia, designa “Disputa entre adversários pelo mesmo lugar, resultado, prémio ou vantagem”, “concorrência; rivalidade” e “luta; desafio”, todas elas aceções que se enquadram no contexto pretendido.

(61) *anecdótico* – *anedótico*

- a) Ahonda en el gesto, al tiempo que lo enriquece hasta el paroxismo, librándolo de lo superfluo y **anecdótico**, en la misma medida que no dilapida en objetos de los que se rodea y con los que se envuelve (...).
(Página 136, linha 28)
- b) Aprofunda o gesto ao mesmo tempo que o enriquece até ao paroxismo, libertando-o do supérfluo e **episódico**, na mesma medida em que não esbanja em objetos dos quais se rodeia e com os quais se envolve (...).
(Página 123, linha 6)

Neste exemplo, o adjetivo “*anecdótico*” é um falso amigo do adjetivo português “anedótico”. No DRAE, o significado de “*anecdótico*” é definido como “*Perteneciente o relativo a la anécdota*”, sendo “*anécdota*” um “*Relato breve de un hecho curioso que se hace como ilustración, ejemplo o entretenimiento*”, “*Suceso curioso y poco conocido, que se cuenta en dicho relato*”, “*Argumento o asunto de una obra*”, e “*Suceso circunstancial o irrelevante*”, sendo esta última aceção a que se insere no contexto do TP. Já a Infopédia, define “anedótico” como algo “que contém anedotas”, “relativo a anedotas” e “cómico, risível”, todas elas aceções divergentes da que o TP apresenta, sendo “anedota” definida como “narração breve e geralmente jocosa de um facto histórico ou imaginário”, “chiste”, e ainda “pessoa que provoca o riso”. Posto isto, traduzimos “*anecdótico*” para “episódico”, adjetivo que remete para tudo aquilo que é esporádico, casual; pois adequa-se à situação e corresponde à aceção descrita no DRAE – “*Suceso circunstancial o irrelevante*”.

(62) taller – talher

a) (...) le brotaban las lágrimas para unirse al flujo de aquellas líneas flexibles que jamás cansarían y los poemas en escritura corrida, ejecutados con una total libertad en papeles de magníficos colores procedentes del **taller** de la corte japonesa (...).

(Página 62, linha 27)

b) (...) brotavam-lhe as lágrimas para se unirem ao fluxo daquelas linhas flexíveis que jamais fatigariam e aos poemas em escrita corrida, executados com uma total liberdade em papéis de magníficas cores procedentes da **oficina** da corte japonesa (...).

(Página 57, linha 22)

No presente exemplo, destaca-se o nome espanhol “*taller*”, falso amigo do nome português “talher”. Esta falsa amizade semântica explica-se principalmente pela proximidade fonética entre as duas palavras. No entanto, o confronto dos significados que os dicionários das línguas espanhola e portuguesa apresentam destas palavras é suficiente para atestarmos a falsa amizade semântica entre elas. De acordo com o DRAE, o significado de “*taller*” é definido da seguinte forma: “*Lugar en que se trabaja una obra de manos*”, “*Escuela o seminario de ciencias o de artes*”, “*Conjunto de colaboradores de un maestro*”, e ainda, “*vinagreras para el servicio de la mesa*”, sendo a primeira aceção a que se verifica em (62a). No entanto, segundo a Infopédia, o significado de “talher” é definido como: “conjunto das três peças (garfo, colher e faca) de que uma pessoa se serve, às refeições”, “cada um desses utensílios”, não coincidindo nenhuma destas aceções com a primeira aceção que o DRAE nos apresenta.

Assim, traduzimos “*taller*” para “oficina”, tendo em conta a definição espanhola “*Lugar en que se trabaja una obra de manos*”, que se adapta ao texto e corresponde ao significado da palavra do TP.

(63) polvo – polvo

a) Dichas cartolinas tienen su origen en el papel chino o *karakami*, un papel hecho a mano que en ocasiones se procedía a decorar con **polvo** de mica, confiriéndole una brillantez suave y pulida (...).

(Página 88, linha 13)

b) Estas cartolinas têm a sua origem no papel chinês ou *karakami*, um papel feito à mão que por vezes se decorava com **pó** de mica, conferindo-lhe um brilho suave e polido (...).

(Página 79, linha 12)

Em (63), destaca-se o nome “*polvo*”, falso amigo entre as línguas espanhola e portuguesa que, por semelhança formal e fonética, poderia levar-nos, precipitadamente, a traduzi-lo para a palavra portuguesa “polvo”.

Vejamos a definição que o DRAE apresenta do nome “*polvo*”:

1. *m. Parte más menuda y deshecha de la tierra muy seca, que con cualquier movimiento se levanta en el aire.*
2. *m. Residuo que queda de otras cosas sólidas, moliéndolas hasta reducirlas a partes muy menudas.*
3. *m. Porción de cualquier cosa menuda o reducida a polvo, que se puede tomar de una vez con las yemas de los dedos pulgar e índice.*
4. *m. En el lenguaje de la droga, heroína².*
5. *m. Partículas de sólidos que flotan en el aire y se posan sobre los objetos.*
6. *m. coloq. vulg. coito. Echar un polvo.*
7. *m. pl. Producto cosmético de diferentes colores que se utiliza para el maquillaje.*

No contexto presente em (63), a segunda aceção acima apresentada é a adequada. Vejamos agora a definição que a Infopédia nos apresenta de “polvo”:

ZOOLOGIA molusco cefalópode, com oito tentáculos munidos de ventosas, frequente nos mares portugueses, muito apreciado na alimentação.

Pelo acima exposto, podemos verificar que, em português, “polvo” tem como única aceção: “molusco cefalóide, com oito tentáculos munidos de ventosas”, não existindo, portanto, para esta palavra, a segunda aceção que o DRAE nos apresenta.

Posto isto, podemos inferir que a aceção de “*polvo*” em (63a) não corresponde a “polvo”, pelo que traduzimos “*polvo*” para “pó”, palavra que já se insere no contexto do TP.

(64) *exquisito* – *esquisito*

- a) Constituía una experiencia insoportable hallarse alejado del centro cultural y refinado, sin poder participar de la distinción más **exquisita** y depurada, donde cada uno de los sentidos podía y debía recrearse (...).
(Página 44, linha 7)

- b) Era uma experiência insuportável encontrar-se afastado do centro cultural e refinado, sem poder participar da mais **requintada** e depurada distinção, onde cada um dos sentidos podia e devia recrear-se (...).
(Página 41, linha 28)

Neste último exemplo, o adjetivo “*exquisito*” é um falso amigo do adjetivo português “esquisito”. De acordo com o DRAE, o significado de “*exquisito*” é definido como algo “*De singular y extraordinaria calidad, primor o gusto en su especie*”. A Infopédia, por outro lado, define “esquisito” como algo “que tem esquisitices; estranho; fora do vulgar”, “extravagante”, “delicado; elegante; primoroso”, “raro” e, por último, “impertinente”.

Apesar de a antepenúltima aceção acima mencionada se enquadrar no contexto do TP, este não é o significado normalmente atribuído ao adjetivo “esquisito”, pelo que traduzimos “*exquisito*” para “requintado”, adjetivo que se adapta ao texto e corresponde ao significado da palavra do TP.

Em suma, sendo as línguas espanhola e portuguesa formalmente muito próximas, prestámos particular atenção às questões de falsa amizade semântica entre palavras das duas línguas. É fundamental que, no decurso do seu trabalho, o tradutor esteja consciente da existência deste fenómeno interlinguístico, sabendo identificar e abordar casos desta

natureza, para evitar traduções precipitadas e, conseqüentemente, incorretas. Como se verificou pelos exemplos supra apresentados, uma confrontação de significados das palavras em questão pode resolver dúvidas neste assunto.

1.1.5 Empréstimos

São diversas as denominações utilizadas para referir palavras que passam do léxico de uma determinada língua para outra, sendo as mais comuns “empréstimo”, “estrangeirismo” e “importação” (Freitas *et al.* 2003). Esta variação denominativa é o reflexo de uma variação conceptual, já que alguns autores consideram que se trata de fenómenos distintos, enquanto, para outros, correspondem a um mesmo fenómeno.

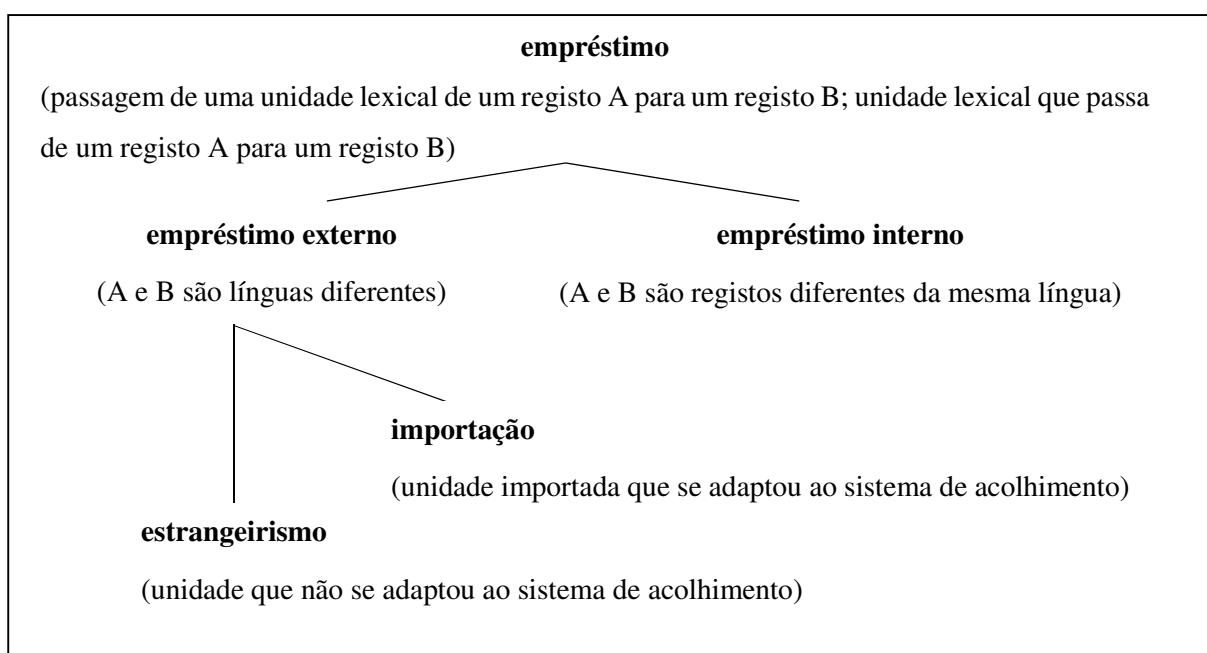
Rebello de Andrade (2002:36), por exemplo, define empréstimo como um fenómeno linguístico que consiste “na passagem de unidades lexicais, morfemas ou acepções de um sistema A para um sistema B. Essa transferência pode ser interna – consistindo na passagem de um para outro registo numa mesma língua, – ou possuir um carácter, fundamentalmente, externo – assumindo o léxico de uma língua natural A unidades pertencentes a uma língua natural B”. Este fenómeno acontece, sobretudo, quando é necessário introduzir um conceito novo na LC, que não dispõe de um item lexical para o designar (Molina 2010).

Relativamente à terminologia usada para referir o presente fenómeno linguístico, Rebello de Andrade (2002) afirma que, do ponto de vista conceptual e denominativo, esta não se encontra normalizada, situação que poderá dificultar uma comunicação clara e eficaz entre especialistas e aprendizes da linguística do português.

A este respeito, a autora (*op.cit.*:37) sustenta que “empréstimo” e “estrangeirismo” são termos diversos para conceitos diferentes, como se poderá comprovar através de dicionários de especialidade: “Segundo Xavier e Mateus (1992: *s.v* *empréstimo*) empréstimo (externo) é definido como: «Termo proveniente de uma língua estrangeira» sem mais explicitações. Mattoso Câmara Jr. (1977: *s.v* *empréstimo*) citando Bloomfield define “empréstimos” como: “Acção de traços lingüísticos diversos dos do sistema tradicional». O mesmo autor (1977: *s.v* *estrangeirismo*) refere-se ao “estrangeirismo” como «(...) os empréstimos vocabulares não integrados na língua nacional, revelando-se estrangeiros nos fonemas, na flexão e até na grafia, ou os vocábulos nacionais com a significação dos vocábulos estrangeiros de forma semelhante.»”.

Como pudemos verificar através das definições supra apresentadas, a diferença conceptual entre empréstimo e estrangeirismo, à qual corresponde, teoricamente, uma diversidade denominativa, nem sempre é considerada e os termos apresentam-se muitas vezes como sinónimos.

Utilizando um quadro representativo da hierarquia de conceitos relacionados com a denominação empréstimo, segundo Rebello de Andrade (2002), a terminologia do empréstimo linguístico poder-se-ia representar da seguinte forma:



Esquema 7: Representação da hierarquia de conceitos relacionados com a denominação empréstimo (Correia 1999:240 *apud* Rebello de Andrade 2002:40).

Na nossa tradução, o recurso ao empréstimo como estratégia de tradução para unidades lexicais não existentes na LC foi útil, na medida em que evitou traduções dessas unidades por perífrase, que quebrariam, de certa forma, o ritmo de leitura do leitor. De todo o modo, e tendo em consideração que os empréstimos presentes no TC já o eram no TP, a perífrase ou a nota do tradutor não seriam necessárias, porque a autora do TP, após utilizá-los, apresenta, no corpo do texto, uma explicação atenta dos mesmos. Assim, orientámo-nos pela estratégia de manter os empréstimos que encontrámos no original.

De forma a assinalar o recurso a empréstimos no TC, colocámos essas unidades lexicais em *itálico*, o que adverte o leitor para a existência de um vocábulo originário de uma outra língua.

Por uma questão de relevo na tradução, restringir-nos-emos ao empréstimo linguístico externo, i.e., à passagem de unidades lexicais de uma língua natural A para uma língua natural B. Por outro lado, por sair do alcance do nosso trabalho, não discutiremos com mais profundidade a eventual diferença entre empréstimo e estrangeirismo, e usaremos apenas o primeiro termo.

Os exemplos (65) – (67) ilustram a presença de empréstimos linguísticos na nossa tradução.

(65)

- a) La escritura toma cuerpo desarrollándose en los centros de estudio la evolución desde el *kanji* chino a los silabarios japoneses que con el tiempo llegarían a conocerse como *katakana* y *hiragana* (...).

(Página 14, linha 18)

- b) A escrita ganha forma, desenvolvendo-se nos centros de estudo a evolução desde o *kanji* chinês aos silabários japoneses, que, com o tempo, chegariam a conhecer-se como *katakana* e *hiragana* (...).

(Página 14, linha 25)

Em (65), as palavras “*kanji*”, “*katakana*” e “*hiragana*”, xenismos da língua japonesa, i.e., realidades próprias de determinada cultura não existentes fora dela, à semelhança do que está presente no corpo do TP, segundo a Infopédia, correspondem a “o sistema de escrita japonês composto por caracteres que derivam de ideogramas chineses”, a “um dos alfabetos básicos de escrita silábica utilizado pelos japoneses para escrever palavras de origem estrangeira e onomatopeias”, e a “um dos alfabetos básicos de escrita silábica utilizado pelos japoneses para escrever palavras japonesas”, respetivamente.

Estas palavras correspondem a empréstimos na nossa tradução, mas também no próprio TP. Uma vez que, no TP, estas unidades lexicais são grafadas em itálico, facto que remete para a existência de um empréstimo, limitámo-nos a mantê-las na nossa tradução.

Vejamos, agora, um outro exemplo que representa uma situação semelhante.

(66)

- a) Japón en el siglo V carece de escritura. De hecho existe la figura del *kataribe*, cuya función es guardar en la memoria los mitos y leyendas, así como hechos históricos ocurridos en el país y recitarlos de memoria en ceremonias de la Corte (...).

(Página 19, linha 21)

- b) O Japão, no século V, carece de escrita. De facto, existe a figura do *kataribe*, cuja função é guardar na memória os mitos e lendas, assim como factos históricos ocorridos no país, e recitá-los de memória em cerimónias da corte (...).

(Página 19, linha 20)

Em (66), a palavra “*kataribe*”, empréstimo nas línguas de partida e de chegada, é definida, no TP, como um narrador, cuja função é memorizar os mitos, as lendas e os factos históricos do país e recitá-los de memória em cerimónias da corte, facto que evita o recurso à perífrase ou à nota do tradutor. Sendo ainda de notar que, posteriormente, no TP, “*kataribe*” é aproximado à palavra “jogral”, que, embora não designe exatamente o mesmo conceito, constitui uma aproximação importante, na medida em que torna mais clara e acessível a compreensão do significado deste empréstimo. Uma vez que a autora do TP pretende que o leitor conheça os termos japoneses, decidimos também, na nossa tradução, manter este empréstimo linguístico.

Vejamos, por último, o exemplo (67), que ilustra uma outra situação de empréstimo linguístico, mas, desta vez, proveniente da língua francesa.

(67)

- a) Gracias a su capacidad literaria y de observación, describe magistralmente en su novela el **glamour**, la exquizeitez y el colorido de la vida en la corte.

(Página 75, linha 33)

- b) Graças à sua capacidade literária e de observação, descreve magistralmente, no seu romance, o *glamour*, o requinte e a cor da vida na corte.

(Página 68, linha 25)

Em (67), o empréstimo apresentado, “*glamour*”, já não é um xenismo. É uma unidade lexical proveniente do francês que se integrou no espanhol e no português, línguas de partida e de chegada, para nós, e, de acordo com a Infopédia, significa “charme e encanto que possui alguém ou algo (local, desporto, etc.) atraente, sofisticado, interessante e que está na moda”. Apesar de, no TP, o empréstimo em destaque não estar formatado a itálico, decidimos, por uma questão de coerência, atribuí-lhe essa formatação no TC.

Em suma, tendo-nos deparado, no TP, com palavras usadas como empréstimos de outras línguas, decidimos mantê-los na nossa tradução, atribuindo às palavras em questão a formatação itálico, de forma a distingui-las das restantes palavras.

1.2 Léxico especializado

Em Correia (2005:1), os termos são definidos como “unidades lexicais que assumem significados específicos quando usadas em discurso especializado, significados esses que lhes permitem denominar conceitos científicos e técnicos”.

Na mesma linha de pensamento, Contente (2008:36) faz notar que “a unidade terminológica é uma unidade lexical, mas nem todas as unidades lexicais são unidades terminológicas. Para que uma unidade lexical seja considerada uma unidade terminológica é necessário que esta unidade faça parte de um sistema de conceitos”.

Precisando um pouco mais a noção de termo, Contente (*op.cit.*:35-36) apresenta cinco características que lhe são fundamentais:

- 1) O termo distingue-se pela sua extensão semântica e define-se sobretudo em relação ao significado, mais do que ao significante;
- 2) O significado do termo define-se relativamente ao conjunto de significações dos termos que pertencem ao mesmo domínio; um termo não pode ser considerado isoladamente, ele está sempre dependente de um conjunto semântico a que pertence, ou de uma disciplina ou de uma ciência;

- 3) Um termo corresponde, teoricamente, apenas a um conceito. Esta característica do termo baseia-se num postulado da terminologia, isto é, a relação da univocidade entre denominação e conceito;
- 4) Os termos possuem processos próprios de terminogénese;
- 5) A homonímia não constitui ambiguidade, uma vez que o termo pertence a um grupo semântico específico; deste modo, no plano do discurso, um termo constitui uma relação denominação-noção que é atualizada pelo contexto e, no plano lógico, encontra-se numa estrutura hierárquica nocional pertencente a um determinado domínio.

De maneira a sintetizar e clarificar a definição de termo, a autora apresenta a seguinte imagem esquemática:

$\mathbf{T \text{ (termo)} = \frac{D \text{ (denominação)}}{N \text{ (noção)}} = \frac{\text{significante}}{\text{significado}}}$

Esquema 8: Imagem esquemática de termo (Contente 2008:36)

Em síntese, o significado de um termo é determinado pelo contexto em que é utilizado num discurso especializado, contrastando com a unidade lexical homónima do discurso corrente, através do contexto de especialidade.

Na nossa tradução, registámos a ocorrência de léxico especializado que apresentava, simultaneamente, uma unidade lexical homónima na linguagem comum, situação que, no entanto, não constitui ambiguidade, pois, como vimos acima, um termo corresponde a um campo semântico específico. A tradução das unidades terminológicas passou pela procura de um termo equivalente na LC, tendo em conta a impossibilidade de recorrermos a uma tradução literal.

Cremos ser importante salientar que a ocorrência de léxico especializado na nossa tradução não foi das questões mais relevantes, dada a sua pouca frequência. No entanto, registámos alguma terminologia, principalmente relacionada com a religião budista.

Atente-se, em seguida, nas entradas (68) – (72), que ilustram a ocorrência de unidades terminológicas na nossa tradução. Cada entrada contém três segmentos: o termo em espanhol, a tradução correspondente para português e a definição, respetivamente.

(68)

mantra	mantra	<p>“Série de sílabas, umas vezes com significado no original sânscrito e outras não, que encapsulam no som a natureza de uma divindade budista.”</p> <p>Shikibu (2006:1512) tradução nossa</p>
--------	--------	--

Considerando a definição presente em (68), a palavra “mantra” é um termo do campo semântico da religião budista.

Tendo o TP um conteúdo predominantemente informativo, a autora apresenta naquele uma breve definição deste termo: *“fórmulas sagradas que se repiten activando su poder durante los estadios de meditación en los que se prescinde de las palabras de uno para tomar las del propio Buda”* (Fadón 2009:30).

Observe-se, em seguida, a entrada (69), que representa também um termo da religião budista.

(69)

mudra	mudra	<p>“Postura estabelecida das mãos e dos dedos, que, num ritual, invoca a presença de uma divindade budista.”</p> <p>Shikibu (2006:1513) tradução nossa</p>
-------	-------	--

Na presente entrada, “mudra” é um termo da religião budista. No TP, a autora explica também este termo, definindo-o como uma ativação de gestos com as mãos, que ocorre durante a meditação (Fadón 2009:32).

Veja-se, agora, a entrada (70), que ilustra uma unidade lexical que funciona como termo do discurso religioso e também como unidade lexical da língua não especializada.

(70)

ordenación	ordenação	Em religião, cerimónia para a imposição de ordens sacras aos ordinandos. Em Dicionário <i>online</i> da Porto Editora – Infopédia: ordenação
------------	-----------	---

Na presente entrada, a unidade lexical “ordenação” faz parte do sistema de conceitos religiosos, constituindo, por isso, um termo deste domínio. Já no que se refere ao discurso não especializado, segundo a Infopédia, esta palavra é definida como o “ato ou efeito de ordenar”.

Tendo em conta o contexto do TP e também o facto de “ordenação” pertencer a um conceito do domínio religioso, a homonímia não constitui um problema de tradução nem gera ambiguidade.

A entrada (71) ilustra também uma situação semelhante.

(71)

iluminación	iluminação	No budismo, fase final do processo de aperfeiçoamento espiritual, marcada pela ausência de desejo e de sofrimento. Em Dicionário <i>online</i> da Porto Editora – Infopédia: iluminação
-------------	------------	--

Considerando a aceção apresentada em (71), a unidade lexical “iluminação” constitui um termo do discurso religioso (budismo), afastando-se do significado da unidade lexical sua homónima presente na linguagem não especializada que, segundo a Infopédia, se define como “o ato ou efeito de iluminar”, “estado do que está iluminado” ou ainda “quantidade de luz existente em determinado espaço”. Não decorrendo, também neste caso, da homonímia, problemas de ambiguidade.

Apesar de os exemplos acima apresentados não terem apresentado dificuldades de tradução, dada a proximidade (fonética e gráfica) das palavras equivalentes na LP e na LC, registámos também situações em que não chegámos tão rapidamente aos termos equivalentes na LC, devido ao facto de o termo equivalente na LC não ser formalmente tão próximo do da LP. Vejamos, a este respeito, o exemplo (72).

(72)

dama de personal	intendente da câmara imperial	<p>“Funcionária de terceira classe no departamento de pessoal. Tem como funções supervisionar o pessoal feminino, organizar as cerimónias palacianas e transmitir petições e decretos. Era, na prática, uma esposa subalterna de imperador.”</p> <p>(Shikibu 2006:1548) tradução nossa</p>
------------------	-------------------------------	--

Em (72), considerando a definição supra apresentada, traduzimos “*dama de personal*” para “intendente da câmara imperial”.

Na obra traduzida, encontrámos diversas vezes menção a “*dama de honor*” e “*dama de compañía*”, expressões distintas que referem um mesmo cargo – “Mulher de boas famílias que serve um senhor ou uma dama de alto nível” (Shikibu 2006:1496 – tradução nossa). Ao encontrarmos, no TP, a expressão “*dama de personal*”, julgámos que esta poderia também ser uma das designações possíveis para o referido cargo. No entanto, ao analisarmos o glossário de títulos e cargos de *La Historia de Genji* (2006) – tradução para o espanhol do clássico japonês *Genji Monogatari* –, visto que este cargo surge no TP através de citações de fragmentos desta obra, verificámos que “*dama de personal*”, de facto, não corresponde à definição de “*dama de compañía*” ou “*dama de honor*”. Uma vez que, a partir da definição presente em (72), não conseguimos chegar ao cargo correspondente na LC, decidimos consultar as duas traduções portuguesas já publicadas de *Genji Monogatari* e, assim, verificar de que forma os tradutores portugueses tinham abordado este termo. Na tradução de Elisabete Calha Reia, *O Romance de Genji* (2009:795), a tradutora faz apenas menção à personagem que desempenha o referido cargo, “Oborozukyo”, solução que, neste caso, não nos é útil. Já na tradução de Carlos

Correia Monteiro de Oliveira, *O Romance do Genji* (2008:396), o tradutor traduz o nome do cargo, mantendo ainda assim referência ao nome próprio da personagem “Intendente da Câmara Imperial Oborozukyo”, solução que nos foi útil.

Considerando que “intendente” remete para alguém que tem por função administrar e dirigir algo, e que “câmara imperial” remete para os aposentos do imperador, cremos que a opção de Oliveira se insere na definição presente em (72) e, conseqüentemente, é adequada ao contexto do TP, pelo que decidimos utilizá-la na nossa tradução.

Em suma, um termo é uma unidade lexical que assume um significado específico quando utilizada num discurso especializado, significado esse que denomina conceitos de uma área do conhecimento específica. Numa relação de significado e significante, o termo distingue-se pela sua extensão semântica, pelo que se define sobretudo em relação ao seu significado. Como observámos pelas entradas apresentadas nesta secção, na nossa tradução, encontrámos termos especializados homónimos de palavras da língua comum, mas cuja ocorrência não resultou em ambiguidade, dado estarem associadas a uma área do saber específica. Por outro lado, observámos também termos cuja tradução não foi tão linear devido ao facto de o termo equivalente na LC não ser formalmente tão próximo do da LP como nos casos anteriores.

1.3 Tradução de expressões onomásticas

Uma das questões de tradução notada em *Kana, alma de mujer* teve que ver com as estratégias a adotar relativamente a termos onomásticos, mais especificamente, topónimos e antropónimos.

Apesar de, na generalidade, se acreditar que a tradução onomástica não levanta quaisquer dificuldades de tradução e que os nomes próprios não são traduzidos, a verdade é que em qualquer tradução podemos constatar que, de facto, os tradutores refletem sobre esta questão, adotando diferentes estratégias de tradução em relação àqueles.

A este respeito, Nord (2003:182) considera que «“*Proper names are never translated*” seems to be a rule deeply rooted in many people’s minds. Yet looking at translated texts we find that translators do all sorts of things with proper names». Na mesma linha, Vermes (2003:89) sustenta que “*The translation of proper names has often*

been considered as a simple automatic process of transference from one language into another, due to the view that proper names are mere labels used to identify a person or a thing. (...) the translation of proper names is not a trivial issue but, on the contrary, may involve a rather delicate decision-making process, requiring on the part of the translator careful consideration of the meanings the name has before deciding how best to render it in the target language”.

Relativamente à presente questão linguística, Vermes (2003) apresenta-nos quatro estratégias básicas, a partir das quais o tradutor se poderá orientar na tradução de nomes próprios:

- i) Transferência
- ii) Substituição
- iii) Tradução
- iv) Modificação

Na primeira estratégia, transferência, *“the translator makes use of the source text proper noun without applying any changes in the target languages”* (Vermes 2003 *apud* Shirinzadeth & Mahadi 2014:11); na segunda estratégia, substituição, *“the translator uses the conventional correspondent of the source language noun in the target language”* (*op.cit.*:11), para além disto, situações em que o tradutor utiliza o nome do TP, mas com alterações gráficas no TC consideram-se também casos de substituição. Nesta situação, a forma da LC torna o valor fonológico do nome da LP explícito, situação que se prende com o facto de línguas distintas possuírem convenções grafológicas igualmente distintas. Na tradução, terceira estratégia, *“the noun is rendered in the target text by the translator”* (*op.cit.*:11). O tradutor recorre a esta estratégia para traduzir o nome original ou parte dele no TC, obtendo-se um nome com as mesmas conotações ou com conotações muito próximas do nome do TP. Por último, na modificação, utiliza-se *“a substitute in the target text for the original noun which is not related or just partly related to the source language noun conventions or logics”* (*op.cit.*:11), resultando numa alteração considerável na forma e nas conotações do nome do TC. Para Vermes (2003), esta última estratégia é um termo genérico que inclui estratégias de omissão (o tradutor omite total ou parcialmente o nome), adição (o tradutor expande o nome da LP) e generalização (o tradutor recorre a um hiperónimo, em vez de utilizar o nome da LP).

Newmark (1988) distingue três classes de nomes próprios: (i) nomes de pessoas; (ii) nomes de objetos; (iii) nomes geográficos. O autor menciona as estratégias normalmente utilizadas pelo tradutor em cada uma destas classes. Segundo o autor (1988 *apud* Vermes 2001), o primeiro e o último nome das pessoas é, normalmente, transferido (assumindo que estes não têm qualquer conotação no TP), preservando-se, desta forma, a sua nacionalidade; o nome de objetos e de marcas registadas é também, normalmente, transferido; e, por último, quanto aos nomes geográficos, o tradutor deve verificar se existe algum correspondente na LC e, caso exista, utilizá-lo. No entanto, o autor acrescenta que quando um nome geográfico remete para um endereço, este deve, neste caso, ser transferido.

Ainda a respeito dos nomes geográficos, autores como Newmark (1988), Vermes (2003) e Nord (2003), sustentam que a convenção remete para a utilização do termo exónimo da cultura de chegada do topónimo da cultura de partida, caso exista. Ou seja, a convenção é recorrer à estratégia de substituição. No entanto, caso o tradutor deseje preservar a essência estrangeira do topónimo do TP, poderá, por exemplo, recorrer à estratégia de substituição com alterações a nível gráfico, que explicitam as convenções fonológicas do topónimo da LP.

Atentemos, em seguida, nos exemplos (73) – (76), ilustrativos da ocorrência de questões de tradução onomástica na nossa tradução:

(73)

- a) También durante esta etapa el emperador dispondrá de un palacio en la ciudad que irá frecuentando cada vez más, destinando el Palacio Imperial a sus funciones oficiales, tanto es así que el actual que hoy se visita en **Kyoto** descende de uno de estos palacios en ciudad del siglo XIV (...).

(Página 25, linha 25)

- b) Também durante esta etapa, o imperador irá dispor de um palácio na cidade que frequentará cada vez mais, destinando o Palácio Imperial às suas funções oficiais. Tanto é assim que o atual que hoje se visita em **Quioto** descende de um desses palácios citadinos do século XIV (...).

(Página 24, linha 27)

Em (73a), destaca-se o topónimo “*Kyoto*”, observando-se que a autora do TP decidiu manter o carácter estrangeiro desta cidade japonesa, optando por seguir o *romaji* (transcrição alfabética e fonética dos caracteres japoneses para os caracteres latinos ou romanos) deste nome geográfico, em detrimento da utilização do termo exónimo deste topónimo que a língua espanhola possui – “Kioto”.

Existindo, em português, um termo exónimo correspondente ao presente em (73a) – Quioto –, optámos por utilizá-lo, recorrendo, assim, à estratégia de substituição pelo nome correspondente nesta língua.

Vejamos, em seguida, o exemplo (74), ilustrativo de uma outra questão onomástica na nossa tradução:

(74)

a) La obra permanece actualmente en el Museo Gotô de **Tokio**.

(Página 94, linha 10)

b) A obra encontra-se atualmente no Museu Gotô de **Tóquio**.

(Página 83, linha 31)

Em (74a), ao invés de manter a estratégia de substituição com alterações no nome ao nível da forma que adotara para o topónimo presente em (73a) – “*Kyoto*”, a autora optou por recorrer ao método de substituição, utilizando a forma consagrada desta cidade japonesa em espanhol – “*Tokio*”.

À semelhança do que fizemos em (73b), para o topónimo em análise, recorreremos novamente à estratégia de substituição pela forma toponímica consagrada na língua portuguesa – “Tóquio”.

Observemos, agora, um outro exemplo que levantou questões de tradução a nível onomástico, neste caso a nível da antroponímia:

(75)

a) Este tipo de poesía profunda, reflexiva, universal, es una invención de **Narijira** (...).

(Página 84, linha 23)

- b) Este tipo de poesia profunda, reflexiva, universal é uma invenção de **Narihira** (...).

(Página 76, linha 2)

Neste exemplo, a autora utiliza o nome “*Narijira*”, que resulta de uma adaptação de “Narihira” à grafia espanhola. Sabendo que “Narihira” é, por si só, a forma *romaji* de なりひら, podemos concluir que a autora realizou uma substituição de uma substituição, ou seja, fez uma transcrição fonética, de uma transcrição fonética realizada a partir do sistema de escrita japonês.

No entanto, em português, as convenções gráficas não são as mesma que as do espanhol, pelo que recorremos à estratégia de substituição, considerando a transcrição *romaji* deste antropónimo japonês – “Narihira”.

Vejamos, por último, um outro exemplo ilustrativo da ocorrência de questões onomásticas na nossa tradução, neste caso uma forma de tratamento relacionada com um antropónimo:

(76)

- a) Asimismo al «International Research Center for Japanese Studies» (Nichibunken) de Kyoto, al que tuve acceso gracias a la comprensión y apoyo de **Ms.** Yukiko Okuno (...).

(Página 9, linha 5)

- b) Gostaria também de agradecer ao «*International Research Center for Japanese Studies*» (Nichibunken) de Quioto, ao qual tive acesso graças à compreensão e ao apoio da **Sra.** Yukiko Okuno (...).

(Página 9, linha 5)

No presente exemplo, a autora utiliza a expressão inglesa “*Ms.*” como forma de tratamento. No entanto, existindo, em português, uma forma de tratamento equivalente, optámos, neste caso, por recorrer à estratégia de tradução, pelo que traduzimos “*Ms.*” para “*Sra.*”. Neste caso, realizámos uma tradução parcial, mantendo inalterados o primeiro e o último nome da identidade mencionada em (76a).

Em suma, como pudemos verificar através dos exemplos analisados nesta secção, ao contrário do que eventualmente se possa crer, a tradução de nomes próprios não é um processo automático de transferência de uma língua para outra, nem passa simplesmente pela não tradução daqueles. É, em contrapartida, uma questão linguística inerente ao processo de tradução, que o tradutor deverá ter em consideração enquanto traduz, adotando as estratégias de tradução que melhor se adaptam aos seus objetivos comunicativos.

2- ASPETOS SINTÁTICOS

Nesta secção, analisaremos algumas diferenças relativas a questões sintáticas entre as línguas com as quais trabalhamos, espanhol e português, línguas de partida e de chegada, respetivamente.

Apesar de este par de línguas possuir uma gramática semelhante em diversos aspetos, existem, na realidade, diferenças entre as duas línguas que o tradutor deve conhecer, de forma a produzir traduções corretas e adequadas.

Nos pontos seguintes, serão analisadas algumas questões sintáticas relevantes na tradução do texto de partida, que incluem as propriedades de seleção categorial dos predicados verbais, a ordem de palavras e as expressões com possessivos.

2.1 Propriedades de seleção categorial dos predicados verbais

Conhecer uma palavra não implica apenas o conhecimento da sua forma fonética e dos seus possíveis significados. Pelo contrário, envolve um conhecimento complexo das diferentes propriedades que lhe estão associadas.

De acordo com Duarte (2000), conhecer uma palavra envolve o conhecimento dos seguintes aspetos: (i) a sua forma fónica; (ii) o(s) seu(s) significado(s); (iii) a categoria sintática a que a palavra pertence (que determina as posições que ela pode ocupar); (iv) as suas propriedades de subcategorização (as categorias dos argumentos que seleciona); (v) as suas propriedades de seleção semântica (as funções semânticas desses argumentos); (vi) as restrições de seleção semântica que a palavra impõe aos seus argumentos (os traços semânticos que lhes estão associados). Este conjunto de conhecimentos é representado através das chamadas entradas lexicais.

Assim, conhecer uma palavra implica, entre outros aspetos, conhecer as suas propriedades sintáticas quanto aos argumentos que selecciona. Desta forma, apesar de as informações referidas constarem do léxico da língua, são determinantes para a construção sintática, razão que nos levou a inclui-las nesta secção do trabalho.

Com efeito, os itens lexicais condicionam a categoria sintática ou gramatical dos constituintes que funcionam como seus complementos. No caso dos verbos, por exemplo, cada um determina a categoria gramatical dos constituintes com os quais pode, não pode, ou deve ocorrer no interior do sintagma verbal (Raposo 1992). Este fenómeno conhece-se por subcategorização, seleção categorial ou seleção estrutural.

É de salientar que uma tradução adequada implica o conhecimento, por parte do tradutor, do léxico das línguas de trabalho, pois só o conhecimento das propriedades associadas a cada palavra permite construir um texto formalmente correto.

Quando se traduz, há que ter em conta que verbos equivalentes nas línguas de partida e chegada podem ter propriedades de seleção categorial distintas, implicando, por isso, a construção de estruturas sintáticas distintas. Com efeito, acontece, por vezes, que um verbo em espanhol, embora seja equivalente em significado e, eventualmente, semelhante em forma gráfica a um verbo em português, não partilha com ele, no entanto, as mesmas propriedades de seleção categorial. Neste caso, o tradutor deverá proceder às alterações estruturais necessárias para respeitar essas propriedades.

Vejamos, a este respeito, os exemplos (77) – (80):

(77)

- a) Estudios recientes atribuyen el poema a la época de los emperadores retirados, quienes **contribuyeron** enormemente **al** desarrollo las artes y de las letras.

(Página 24, linha 21)

- b) Estudos recentes atribuem o poema à época dos imperadores retirados, que **contribuíram** enormemente **para** o desenvolvimento das artes e das letras.

(Página 23, linha 24)

Em (77a), o verbo “*contribuir*”, do espanhol, seleciona um sintagma preposicional iniciado pela preposição “*al*”, habitualmente traduzida para português para “*a*”. No entanto, como se pode observar em (77b), o verbo “contribuir”, do português, embora equivalente em significado ao primeiro e semelhante em forma, não partilha as mesmas propriedades de seleção categorial, pois seleciona a preposição “para”. Com efeito, a preposição que introduz os complementos preposicionados depende das propriedades idiossincráticas dos verbos, que podem ser distintas nas duas línguas (cf. Gonçalves 2013).

Vejamos, agora, o exemplo (78), ilustrativo de uma situação em que um verbo do espanhol seleciona um sintagma preposicional, facto que não se verifica em português, dado que o verbo equivalente nesta língua seleciona um sintagma nominal.

(78)

- a) Para dicha labor **escogió a** otros dos calígrafos que completarían el trío al que se le atribuiría la función de renovar los citados cuadros.

(Página 36, linha 21)

- b) Para tal trabalho, **escolheu** outros dois calígrafos, que completariam o trio ao qual se atribuiria a função de renovar os citados quadros.

(Página 34, linha 5)

Em (78a), o verbo do espanhol “*escoger*” seleciona um sintagma preposicional iniciado pela preposição “*a*”. No entanto, como se observa em (78b), o verbo do português equivalente, “escolher”, seleciona um sintagma nominal. Assim, neste caso, a tradução implicou uma reestruturação da frase, de forma a respeitar as propriedades o verbo em questão.

O exemplo (79) ilustra uma outra situação semelhante:

(79)

- a) Kukai se convirtió en el primer monje japonés versado en la escritura en sánscrito, pues precisó de dicha lengua a la hora de **profundizar en** el estudio de los sutras.

(Página 35, linha 29)

- b) Kukai converteu-se no primeiro monge japonês versado na escrita em sânscrito, pois precisou desta língua na altura de **aprofundar** o estudo dos sutras.

(Página 33, linha 17)

No presente exemplo, podemos verificar que os verbos do espanhol e do português, “*profundizar*” e “*aprofundar*”, respetivamente, não possuem as mesmas propriedades de seleção categorial. Assim, enquanto o verbo “*profundizar*”, do espanhol, seleciona um complemento preposicionado iniciado pela preposição “*en*”, o mesmo não acontece com o verbo do português “*aprofundar*”, que seleciona um complemento nominal.

Atente-se, por último, no exemplo (80), que ilustra uma construção com dois verbos coordenados em espanhol, num contexto em que, em português, essa coordenação não é possível.

(80)

- a) Asimismo al «International Research Center for Japanese Studies» (Nichibunken) de Kyoto, al que tuve acceso gracias a la comprensión y apoyo de Ms. Yukiko Okuno y en el que **encontré y disfruté** con placer **de** su inestimable biblioteca, paraíso de cualquier investigador en humanidades.

(Página 9, linha 5)

- b) Gostaria também de agradecer ao «*International Research Center for Japanese Studies*» (Nichibunken) de Quioto, ao qual tive acesso graças à compreensão e ao apoio da Sra. Yukiko Okuno, e no qual **encontrei** a sua inestimável biblioteca, paraíso de qualquer investigador das humanidades, **da** qual **desfrutei** com prazer.

(Página 9, linha 5)

Em (80a), ocorre uma construção, em espanhol, que envolve a coordenação de dois verbos, “*encontrar*” e “*disfrutar*”, com a partilha de um complemento – “de su inestimable biblioteca”. A tradução deste excerto levantou-nos, no entanto, um problema

relacionado com a questão da compatibilidade sintática entre o constituinte partilhado pelos verbos correspondentes em português e as suas propriedades de seleção categorial. Com efeito, os verbos “encontrar” e “desfrutar” não apresentam as mesmas propriedades, uma vez que o primeiro verbo seleciona um constituinte nominal, enquanto o segundo seleciona um constituinte preposicionado introduzido pela preposição “de”. Tendo em conta o facto de as construções que envolvem a partilha de um constituinte apenas serem possíveis quando esse constituinte é compatível com as propriedades de ambos os verbos com o qual está relacionado sintaticamente, a manutenção da construção presente no TP levantaria problemas de gramaticalidade, como se pode ver em (81):

(81)

(...) no qual **encontrei** e **desfrutei** com prazer **da** sua inestimável biblioteca.

Assim, foi, neste caso, necessário proceder a uma reestruturação da frase, que implicou a opção por uma construção sem coordenação de verbos. A presença, neste fragmento de texto, de uma expressão com a função de aposto (“paraíso de qualquer investigador das humanidades”) obrigou a uma alteração na estrutura da frase, destinada a assegurar a sua colocação imediatamente a seguir à expressão seu antecedente (“a sua inestimável biblioteca”).

Concluindo, conhecer uma palavra implica, entre outros aspetos, o conhecimento acerca das estruturas sintáticas em que essa palavra pode participar. No que se refere à tradução, a consciência por parte do tradutor de que os predicados das línguas de partida e de chegada podem possuir propriedades de seleção categorial distintas é fundamental para se obter traduções gramaticais.

2.2 Ordem de palavras

Uma das questões sintáticas verificadas na nossa tradução teve que ver com a ordem de palavras nas línguas de partida e de chegada, mais concretamente, a ordem relativa do sujeito e do verbo e a ordem dos pronomes clíticos relativamente ao verbo.

Relativamente a esta questão, nomeadamente no que respeita a frases declarativas, Duarte (2003a:316) sublinha que, “sendo o português uma língua de proeminência de

sujeito, a estrutura temática da frase está gramaticalizada através da distinção sujeito-predicado”.

Tendo em consideração que as condições que legitimam a ocorrência do sujeito em posição pós-verbal são distintas em espanhol e em português (cf. Duarte 2003b), procedemos, em alguns casos, a alterações na ordem de palavras. Vejamos, a este respeito, os exemplos (82) e (83):

(82)

- a) Hasta el año 834 **no autorizará el emperador** la apertura de una capilla del budismo shingon en las dependencias imperiales (...).

(Página 39, linha 15)

- b) Até 834, **o imperador não autorizará** a abertura de uma capela do budismo *Shingon* nas dependências imperiais (...).

(Página 36, linha 21)

(83)

- a) **Adopta Japón** los caracteres chinos, sin embargo no le sirven y los modifica hasta llegar a los silabarios, que son, en resumen, esencia de los primeros.

(Página 137, linha 22)

- b) **O Japão adota** os caracteres chineses, no entanto, estes não são indicados e modifica-os até chegar aos silabários, que são, em suma, a essência dos primeiros.

(Página 123, linha 29)

Os exemplos (82) e (83) ilustram situações em que, no TC, tivemos de intervir na ordem de palavras relativa ao sujeito e ao verbo. Não obstante, na LP, as construções verificadas em (82a) e (83a) serem legítimas – “no autorizará el emperador” e “adopta Japón” –, se, na LC, mantivéssemos esta ordem de palavras, estaríamos a construir frases marginais, pois, em português, a ordem de palavras VSO, apesar de possível, está normalmente associada a contextos marcados em termos discursivos.

Posto isto, em ambos os casos, alterámos a ordem de palavras relativa ao sujeito e ao verbo, posicionando o primeiro antes do segundo.

Ainda no que refere à questão da ordem de palavras nas línguas de partida e de chegada, procedemos também à alteração da posição de pronomes clíticos, i.e., itens lexicais sem acento prosódico atribuído no léxico (tal como os afixos e contrariamente às palavras), mas com uma certa liberdade posicional (tal como as palavras, mas contrariamente aos afixos) (Martins 2013:2231), uma vez que esta é uma questão que distingue o espanhol do português.

Em ambas as línguas, os pronomes clíticos estão sempre associados a um verbo, o seu hospedeiro, sendo a sua ligação denominada cliticização. No entanto, quanto à sua posição, em português europeu, os clíticos podem ocupar uma posição de adjacência à direita (ênclise), à esquerda (próclise), ou interna (mesóclise) relativamente ao hospedeiro verbal. Já o espanhol conta apenas com o posicionamento enclítico e proclítico dos pronomes clíticos.

Na verdade, o português e o espanhol distinguem-se no que diz respeito aos fatores de que decorrem as diferentes posições dos clíticos relativamente ao verbo. No que se refere ao espanhol, a posição dos clíticos decorre do modo verbal presente na frase. Assim, de acordo com a Gramática da RAE (1999), os clíticos ocorrem em posição enclítica com os modos Infinitivo, Gerúndio e Imperativo (afirmativo), assumindo uma posição proclítica com os restantes modos verbais. Quanto ao português, os pronomes clíticos ocorrem em posição enclítica, exceto quando existem na frase unidades desencadeadoras de próclise como, por exemplo: (i) advérbios de negação frásica; (ii) quantificadores na posição de sujeito; (iii) alguns advérbios; (iv) elementos interrogativos, relativos e exclamativos, (v) conjunções subordinativas; (vi) conjunções coordenativas correlativas.

Tendo em conta estas diferenças entre as línguas, foi necessário, em certos momentos, proceder a alterações na ordem das palavras. Os exemplos (84) – (86) ilustram esta situação.

(84)

- a) La escritura femenina **se desarrolla** en torno al silabario *hiragana*, que alude a una escritura fácil.

(Página 22, linha 15)

- b) A escrita feminina **desenvolve-se** em torno do silabário *hiragana*, que alude a uma escrita fácil.

(Página 21, linha 32)

Em (84), destaca-se o pronome clítico “se”, que, em espanhol, se encontra posicionado à esquerda do seu hospedeiro verbal, verificando-se, neste caso, a existência de um pronome em posição proclítica, pois, nesta língua, formas verbais simples no modo Indicativo favorecem a próclise.

No entanto, em português, tendo em conta que a posição padrão dos pronomes clíticos corresponde à ênclise, e tendo ainda em conta o contexto presente em (84), onde não se verificam quaisquer desencadeadores de próclise, a posição apropriada do pronome clítico é à direita do verbo – ênclise.

O exemplo (85) ilustra uma outra situação da diferença relativa à posição dos pronomes clíticos em espanhol e em português.

(85)

- a) Sin **pretenderlo** entregan a las mujeres una de las armas más eficaces para que su intimidad no encuentre fronteras, sobre todo temporales (...).

(Página 12, linha 14)

- b) Sem **o pretender**, entregam às mulheres uma das armas mais eficazes para que a sua intimidade não encontre fronteiras, sobretudo temporais (...).

(Página 12, linha 31)

No presente exemplo, em espanhol, o pronome clítico “*lo*” ocupa uma posição de adjacência à direita do verbo, pois, nesta língua, como referimos atrás, a presença de verbos no Infinitivo obriga à ênclise.

No entanto, como podemos observar em (85b), o mesmo não se aplica à língua portuguesa, em que, devido ao facto de a frase integrar a preposição “*sem*”, desencadeadora de próclise, é necessário que o pronome clítico se posicione à esquerda do verbo.

Veja-se, ainda, o exemplo (86), que ilustra uma situação em que, em espanhol, se verifica um pronome proclítico e, em português, um mesoclítico.

(86)

a) Esta ciudad **le sucedería** como capital en el año 710 y hasta el año 784 con siete emperadores sucesivos.

(Página 27, linha 31)

b) Esta cidade **suceder-lhe-ia** como capital em 710 e até 784, com sete imperadores sucessivos.

(Página 26, linha 19)

Em (86a), verifica-se a ocorrência do pronome clítico “*le*”, que ocupa uma posição de adjacência à esquerda do verbo, uma vez que o verbo ocorre no modo Condicional.

No entanto, como podemos observar em (86b), o pronome clítico do português, “*lhe*”, posiciona-se internamente ao seu hospedeiro verbal. Com efeito, no português atual, a posição mesoclítica está associada à ocorrência do verbo no Futuro do Indicativo ou no Condicional, como neste caso. Na verdade, os contextos de mesóclise correspondem a contextos de ênclise, ou seja, são contextos em que não se verifica a ocorrência de unidades desencadeadoras de próclise. Assim, esta foi mais uma situação em que tivemos de proceder a uma alteração na ordem das palavras.

Em suma, a ordem de palavras, mais concretamente, no nosso caso, a ordem relativa à posição do sujeito e do verbo e à posição dos pronomes clíticos em relação ao seu hospedeiro verbal, é uma das questões sintáticas a ter em consideração quando se traduz, especialmente quando as línguas de trabalho são tão próximas como o espanhol e o português. É importante que o tradutor esteja consciente de que as condições relativas à ordem de palavras podem ser diferentes entre línguas, de forma a produzir traduções gramaticais e naturais.

2.3 Expressões com possessivos

As expressões nominais que integram determinantes ou pronomes possessivos apresentam algumas diferenças no português e no espanhol. Uma dessas diferenças diz respeito à posição relativa do determinante possessivo e do nome, ilustrada em (87) e (88):

(87) *Esa fue la propuesta mía.*

(88) Essa foi a minha proposta.

Por outro lado, um aspeto relativamente ao qual estas línguas se distinguem diz respeito à ocorrência de determinantes, nomeadamente artigos, no interior das expressões nominais. Assim, por exemplo, existem diferenças no que se refere à presença ou à ausência de artigo no interior de expressões nominais que integram nomes próprios.

Confronte-se, a este respeito, (89) e (90):

(89) *Pedro hizo un dibujo.*

(90) O Pedro fez um desenho.

Embora os aspetos referidos sejam todos eles interessantes na comparação entre as línguas de trabalho, nesta secção trataremos apenas o tópico respeitante à presença ou ausência de artigo no interior de expressões nominais com possessivos, uma vez que, dada a sua frequência no texto trabalhado, consideramos tratar-se de uma questão relevante na nossa tradução.

Em espanhol, distinguem-se três tipos de possessivos. O primeiro tipo integra unidades dependentes, que exigem a presença de um nome, ou segmento equivalente, o qual precedem; os possessivos que integram este tipo são: *mi, tu, su, mis, tus, sus*. De acordo com a Gramática da RAE (1999), no espanhol atual, estes não são compatíveis com a aparição do artigo (ex: **el mi primo*), pois o seu conteúdo inclui o valor identificativo deste, ou seja, estes determinantes possessivos detêm, em si próprios, a função identificadora do artigo. O segundo tipo integra unidades autónomas que podem ocorrer em construções com verbos copulativos ou em adjacência a nomes, que as antecedem; os possessivos que integram este tipo são: *mío, mía, míos, mías, tuyo, tuya, tuyos, tuyas, suyo, suya, suyos, suyas*. De acordo com a gramática referida, ao contrário dos possessivos do primeiro tipo, os do segundo carecem de valor identificador, pelo que, no grupo nominal em que ocorrem, podem ser ou não precedidos de artigo (ex: *Este coche es mío / Este coche es el mío*). Relativamente ao terceiro tipo, este é constituído pelos possessivos: *nuestro, nuestra, nuestros, nuestras, vuestro, vuestra, vuestros, vuestras*, que, dependendo da sua posição relativamente ao nome, poderão admitir ou não a presença de artigo. Quando estes possessivos ocupam uma posição de adjacência à esquerda do nome, possuem o valor identificador dos do primeiro tipo, não requerendo, portanto, artigo (ex: *nuestro primo, vuestra casa, nuestras preocupaciones, vuestros abuelos*); por outro lado, quando ocupam uma posição de adjacência à direita do nome, podem ter ou não artigo (ex: *No es amigo nuestro / No es el amigo nuestro*).

Relativamente ao português europeu, de acordo com Brito (2003:349), os determinantes possessivos são antecidos de artigos definidos (ex: os meus livros) ou de demonstrativos (ex: estes meus livros) e de alguns tipos de quantificadores (ex: todos os meus livros). Podem, no entanto, ocorrer sem artigo em exclamações (ex: Meu rico filho!) ou em formas de tratamento (ex: Meu filho, veste o casaco.).

A presente discrepância sintática (ou sintático-semântica) entre as línguas de partida e de chegada foi tida em conta no momento de traduzir, de forma a obtermos uma tradução gramaticalmente correta. Atentemos, a este respeito, no exemplo (91):

(91)

- a) **Nuestro** protagonista nació en la ciudad de Zentsuji (en la prefectura de Kagawa) en la isla de Shikoku, la más pequeña de las cuatro principales que aglutinan Japón.

(Página 26, linha 15)

- b) **O nosso** protagonista nasceu na cidade de Zentsuji (na prefeitura de Kagawa), na ilha de Shikoku, a mais pequena das quatro principais que formam o Japão.

(Página 25, linha 12)

No presente exemplo, o determinante possessivo do espanhol, “*nuestro*”, não é precedido de artigo, pois, segundo a Gramática da RAE (1999), como elemento integrante dos possessivos de terceiro tipo e estando posicionado à esquerda do nome junto ao qual ocorre, não admite ser precedido de artigo.

No entanto, o português europeu não partilha esta condição sintática do espanhol, pelo que, nesta situação, exige a presença de artigo antes de determinante possessivo. Assim, de forma a produzir uma construção gramatical, procedemos à reestruturação da expressão nominal, inserindo o determinante artigo definido “o”, concordante em número e género com o nome e o possessivo que lhe sucedem – “nosso protagonista”.

Vejamos também o exemplo (92), que ilustra uma outra situação semelhante:

(92)

- a) Estas mujeres aceptaron **su** realidade pero sin dejarse llevar rio abajo por la corriente, lo cual hubiera sido más fácil.

(Página 135, linha 6)

- b) Estas mulheres aceitaram **a sua** realidade, mas sem se deixarem levar rio abaixo pela corrente, o que teria sido mais fácil.

(Página 121, linha 26)

Neste caso, como se pode observar em (92a), o determinante possessivo do espanhol, “*su*”, não é precedido de artigo.

À semelhança do que se verificou em (91b), não sendo, neste caso, em português europeu, possível a omissão do artigo antes de determinante possessivo, procedemos também, em (92b), a uma reestruturação da expressão nominal, inserindo o determinante artigo definido “a” antes do determinante possessivo que o segue – “sua”.

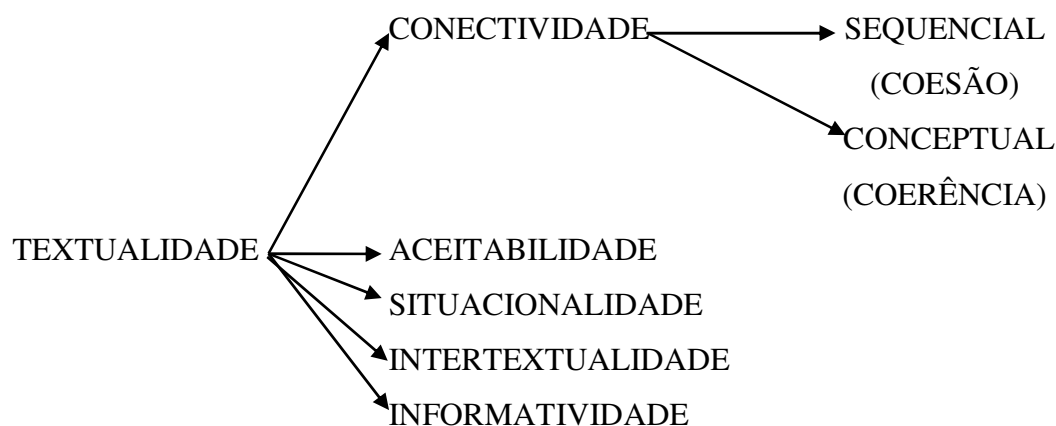
Concluindo, sendo a presença de artigo antes de determinante possessivo um fator sintático distinto entre as línguas de trabalho, procedemos, em alguns casos, a uma reestruturação das expressões nominais, de modo a obtermos um texto gramatical na LC.

3- ASPETOS DE COESÃO TEXTUAL

Segundo Mendes (2013:1691), um texto é uma sequência linguística que pode variar bastante em forma e sentido, dependendo da situação, do modo de produção, do produtor e recetor e dos objetivos, mas que se caracteriza por constituir “um todo estruturado, coerente, adequado a determinados propósitos comunicativos e que inclui o conjunto necessário de enunciados para levar a bom termo essa comunicação”.

De acordo com Duarte (2003a:87), o conjunto de propriedades que uma manifestação da linguagem humana deve possuir para ser reconhecida como um texto denomina-se textualidade.

As propriedades da textualidade são: a conectividade, a aceitabilidade, a situacionalidade, a intertextualidade e, por último, a informatividade. Veja-se, no esquema 9, a representação destas propriedades.



Esquema 9: Propriedades da textualidade (Duarte 2003a:87-89)

Autores como Bell (1991) e Baker (1992) afirmam que são propriedades da textualidade como estas que demarcam textos de não textos. A este propósito, Baker (1992:112) sublinha que “*A text, then, has features of organization which distinguish it from non-text, that is, from a random collection of sentences and paragraphs*”; Bell (1991:150) sustenta que “*For a text to demonstrate “texture” (i.e. to be a text) it must*

possess (1) generic structure (it must belong to a recognizable genre or register), (2) textual structure (it must reflect the selection of options from the THEME systems) and (3) internal cohesion.”.

Segundo Duarte (2003a:88), a conectividade existe quando, entre uma ocorrência textual A e uma ocorrência textual B, as interpretações de A e B são semanticamente interdependentes. A conectividade divide-se em conectividade sequencial (coesão) e conectividade conceptual (coerência). A primeira consiste em “todos os processos de sequencialização que asseguram (ou tornam recuperável) uma ligação linguística significativa entre os elementos que ocorrem na superfície textual” (*op.cit.*: 89); a segunda é “um factor de textualidade que resulta da interacção entre os elementos cognitivos apresentados pelas ocorrências textuais e o nosso conhecimento do mundo” (*op.cit.*:115).

Por sua vez, a aceitabilidade “designa a atitude do alocutário/ouvinte/leitor que consiste em considerar que uma dada configuração de elementos linguísticos que lhe cabe interpretar é uma unidade dotada de sentido” (Duarte 2003a:87). Em relação à aceitabilidade, é de notar que fatores como a instituição em que o texto é produzido, circula e é reconhecido, a posição e o poder simbólico dos participantes, a relação entre estes, o assunto e o “tipo” de texto determinam uma maior ou menor tolerância aos “atentados” à coesão e coerência: desvios, ruturas, reformulações e imprecisões. Assim, “quanto mais informal é a situação e mais conhecido o assunto sobre que se fala/escreve, tanto maior é a tolerância dos participantes relativamente à aceitabilidade do mesmo” (*op.cit.*:88).

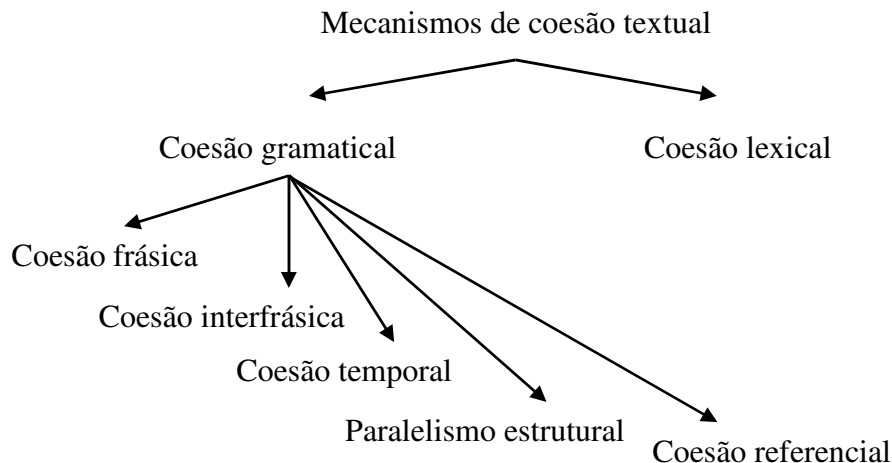
No que diz respeito à situacionalidade, esta propriedade resulta de um conjunto de fatores que tornam um texto apropriado ou adequado numa dada situação que integra os participantes locutor/escritor e alocutário/ouvinte/leitor, bem como de todos os fatores que regulam a interação verbal, os lugares e os papéis sócio-simbolicamente regulados (Duarte 2003a:88).

Por outro lado, a intertextualidade designa a relação entre um determinado texto e outros textos relevantes, que fazem parte da experiência anterior dos interlocutores. Esta propriedade da textualidade relaciona “um texto concreto com a memória textual colectiva, com a memória de um grupo ou de um indivíduo específico” (Duarte 2003a:88). A intertextualidade concretiza-se, num dado texto, através do recurso a citações, remissões, comentários, reformulações ou relatos de fragmentos de textos relevantes.

A informatividade, última propriedade da textualidade, prende-se com as expectativas do alocutário/ouvinte/leitor relativamente à natureza esperada vs. inesperada, ou conhecida vs. nova das ocorrências textuais. Quanto menos esperada e previsível for uma ocorrência textual maior é o seu grau de informatividade. Por outro lado, quanto mais esperada e previsível for uma ocorrência textual, menor é o seu grau de informatividade. Assim, um texto com “um baixo grau de informatividade tem efeitos negativos sobre a atenção do alocutário/ouvinte/leitor, enquanto um texto com um elevado grau de informatividade potencia, em geral, a concentração dos recursos de processamento do alocutário/ouvinte/leitor na sua interpretação” (Duarte 2003a:88).

Embora todas as referidas propriedades se conjuguem para a obtenção da textualidade, no presente relatório de projeto, por motivos de relevância na tradução, restringir-nos-emos à conectividade sequencial (coesão), focando-nos exclusivamente na coesão gramatical.

Atente-se no esquema 10, que agrupa os mecanismos que asseguram a sequencialização textual da seguinte forma:



Esquema 10: Mecanismos de coesão textual (Duarte 2003a:90)

3.1 Coesão Frásica

Segundo Duarte (2003a:90), os mecanismos de coesão frásica asseguram, a nível sintagmático e oracional, uma ligação significativa entre elementos linguísticos que ocorrem na superfície textual. Os mecanismos destacados são:

- (i) Os que asseguram os nexos sequenciais entre núcleos, especificadores e complementos, como a ordem de palavras interna dos sintagmas, e fenómenos de concordância interna ao sintagma nominal, que exprimem, através da presença de marcas idênticas de número e género, a dependência de determinantes, quantificadores e adjectivos relativamente ao núcleo nominal;
- (ii) Os que asseguram a identificação (ou recuperabilidade) da estrutura de argumentos de um dado predicador, marcando a relação gramatical que cada argumento mantém, na superfície, com o predicador, como por exemplo: a ordem básica de palavras de cada língua natural, o uso de formas causais dos pronomes pessoais, a preposições que assinalam relações gramaticais;
- (iii) Fenómenos de concordância que exprimem, através de marcas idênticas de pessoa e número, ou de género e número, o nexo relacional, respectivamente, entre sujeito e verbo, entre sujeito e predicativo do sujeito e entre objecto directo e predicativo do objecto directo. (*op.cit.*:90).

Na nossa tradução, de forma a assegurar a coesão a nível frásico, foi, em certos momentos, necessária a intervenção relativamente a fenómenos de concordância de número e género. Os exemplos (93) e (94) ilustram estes fenómenos.

(93)

- a) (...) los monasterios budistas que se encontraban estratégicamente situados en Nara capital llegaron a concentrar **excesivo poder e influencia** en la vida cotidiana de las más altas esferas de la sociedad (...).

(Página 10, linha 22)

- b) (...) os mosteiros budistas que se encontravam estrategicamente situados na capital Nara chegaram a concentrar **poder e influência excessivos** na vida quotidiana das mais altas esferas da sociedade (...).

(Página 11, linha 18)

Uma vez que, em (93b), optámos por colocar o adjectivo “excessivo” em posição pós-nominal, tornou-se necessário realizar a concordância em número entre os nomes “poder” e “influência” e o referido adjectivo, colocando este último no plural. No espanhol,

em contrapartida, segundo a Gramática da RAE (1999:67), é possível fazer a construção que se verifica em a), procedendo-se a uma concordância parcial, ou seja, concordância em género e em número apenas com o primeiro termo coordenado (neste caso, o nome “poder”). Note-se que a concordância parcial no interior de expressões nominais é, em certos casos, também possível em português, em contextos em que o adjetivo ocorre em posição pré-nominal (cf., por exemplo, Colaço 2005). No entanto, tendo em conta a escassez de estudos relativamente ao fenómeno de concordância parcial em português, optámos por evitar uma construção que poderia ser problemática.

(94)

- a) (...) el encadenamiento de caracteres nos habla ya de la continuidad que caracteriza a un idioma polisílabo frente al monosílabo chino y **que va a hacer del *kana* la reina del flujo** desafiando la gravedad.

(Página 99, linha 22)

- b) (...) o encadeamento de caracteres fala-nos já da continuidade que caracteriza um idioma polissilábico, em oposição ao monossilábico chinês, e **que vai fazer da caligrafia *kana* a rainha do fluxo**, desafiando a gravidade.

(Página 88, linha 12)

Neste caso, não há, entre os nomes “*kana*” e “*reina*”, uma relação estrutural que obrigue à concordância, no entanto, de forma a conseguirmos uma leitura mais natural, decidimos criar uma conformidade de género entre estas expressões nominais, pois, no TP, a autora utiliza “*kana*” no masculino (referindo-se ao silabário *kana*), associando-o a um nome feminino “*reina*”. Neste caso, para assegurar a conformidade de género e, consequentemente, a coesão frásica, adicionámos a expressão nominal “a caligrafia”, que partilha traços de género com a expressão “rainha do fluxo”. Poderíamos igualmente ter optado por manter o nome masculino “*kana*” (referindo-nos ao silabário) e substituir a expressão nominal “a rainha”, pela expressão nominal “o rei”.

Registámos também questões de coesão frásica resultantes de uma elipse verbal do TP que, quanto a nós, dificulta a compreensão do texto pelo leitor. O exemplo (95) representa esta situação.

(95)

a) **En el origen del sintoísmo, las dos rocas** que ven cada día salir el sol las primeras, bañadas por las olas y unidas por una enorme sogá, Izanami e Izanagi, femenino y masculino cuya unión frena el caos para dar paso al orden cósmico y con él a la creación. **Y el camino al que la cultura japonesa rinde culto (...).**

(Página 80, linha 9)

b) **Na origem do sintoísmo, estão as duas rochas** que, em cada dia, assistem em primeiro lugar ao nascer do sol, banhadas pelas ondas e unidas por uma enorme sogá, Izanami e Izanagi, feminino e masculino, cuja união trava o caos para dar lugar à ordem cósmica e com esta à criação. **E está o caminho a que a cultura japonesa presta culto (...).**

(Página 72, linha 7)

Em (95a), a autora optou pela elipse do verbo “*estar*”, construindo períodos de texto um pouco difíceis de compreender devido à não realização do verbo: “En el origen del sintoísmo, las dos rocas (...)” e “Y el camino al que la cultura japonesa rinde culto (...)”. Perante esta situação, optámos pela realização do verbo “*estar*”, que facilita, a nosso ver, ao leitor a compreensão deste fragmento textual. Estes casos parecem-nos relevantes em termos da coesão do texto, uma vez que a ausência do verbo dificulta a compreensão dos argumentos que ocorrem nas construções em questão.

O exemplo (96) ilustra uma situação semelhante:

(96)

a) La escribanía de elegante y cuidada manufactura, el incienso perfumando el aire, la luz teñida por los colores del cielo o las telas de la estancia, los pinceles delicados y precisos, los utensilios necesarios y justos de exquisita belleza y hasta personalizados, el papel, el magnífico soporte decorado, teñido, impreso con la delicadeza del amanecer o las sublimes sombras del ocaso, **un despliegue de *miyabi*** que predispone al alma a percibir hasta el ruido que de la hoja se desprende del árbol y cae al suelo (...).

(Página 131, linha 7)

b) A escrivaninha de elegante e cuidada manufatura, o incenso que perfuma o ar, a luz tingida pelas cores do céu ou pelas telas da estância, os pincéis delicados e precisos, os utensílios necessários e justos de requintada beleza e até personalizados, e o papel, o magnífico suporte decorado, tingido, impresso com a delicadeza do amanhecer ou das sublimes sombras do ocaso, **são uma exibição de *miyabi*** que predispõe a alma a perceber até o ruído da folha que se desprende da árvore e cai no chão (...).

(Página 118, linha 15)

Em (96a), não obstante a elipse do verbo “*ser*”, que se verifica em “un despliegue de *miyabi* (...)” ser possível, tendo em conta a complexidade do período, que torna difícil a compreensão, optámos por realizar o verbo “*ser*”, que facilita, a nosso ver, ao leitor a interpretação deste fragmento textual.

A ordem das palavras, outro dos fatores de coesão frásica acima enumerados, foi também uma questão notada na nossa tradução. Atente-se nos exemplos (97) e (98), ilustrativos desta questão.

(97)

- a) **Gustaban las mujeres de las historias que se leían o se relataban en pequeños grupos**, siendo el mejor ejemplo *La Historia de Genji* (...).
(Página 47, linha 7)

- b) **As mulheres gostavam das histórias que se liam ou relatavam em pequenos grupos**, sendo *A História de Genji* o melhor exemplo (...).
(Página 44, linha 13)

(98)

- a) **Encontró Kukai dos cuevas y se adentró en una de ellas**. Al fondo se sentó como movido por un resorte.
(Página 31, linha 6)
- b) **Kukai encontrou duas grutas e entrou numa delas**. Como que impelido, sentou-se no fundo.
(Página 29, linha 11)

Em (97) e (98), a ordem das palavras – nomeadamente, a ordem relativa do sujeito e do verbo – foi alterada, tendo em conta o facto de as condições que legitimam a ocorrência do sujeito em posição pós-verbal serem distintas em espanhol e em português (cf. Duarte 2003b). Embora, neste caso, se trate de uma questão de natureza sintática, este é um aspeto que contribui para a coesão do texto.

Outra questão de coesão frásica encontrada na nossa tradução relaciona-se com as diferenças relativas às regências verbais existentes nas línguas espanhola e portuguesa. Com efeito, acontece, por vezes, que um verbo em espanhol, embora seja equivalente em significado e, eventualmente, em forma a um verbo em português, não partilha com ele, no entanto, as propriedades de seleção ao nível da preposição que inicia complementos preposicionados. A este respeito, observe-se o exemplo (99), que ilustra a distinta regência verbal que o verbo espanhol “*transportar*” e o verbo português “*transportar*” apresentam:

(99)

- a) Un caballero no podrá evitar una expresión lúgubre ante una dama que insiste en permanecer en el pasado. Es necesario conocer este pasado o esta tradición y **transportarlos al** presente (...).

(Página 66, linha 12)

- b) Um cavalheiro não poderá evitar uma expressão lúgubre perante uma dama que insiste em permanecer no passado. É necessário conhecer este passado ou esta tradição e **transportá-los para** o presente (...).

(Página 60, linha 21)

Como podemos verificar pelo exemplo acima apresentado, em espanhol, o verbo “*transportar*” seleciona a preposição “*al*”, habitualmente traduzida para português para “*a*”. Não obstante, em português, o verbo “transportar” seleciona a preposição “para”.

3.2 Coesão Interfrásica

De acordo com Duarte (2003a:91), a coesão interfrásica é assegurada por “processos de sequencialização que exprimem vários tipos de interdependência semântica das frases que ocorrem na superfície textual”, sendo os conectores frásicos e as pausas os elementos linguísticos que assinalam e exprimem este tipo de coesão. A autora menciona dois grandes tipos de conexão interfrásica: a hipotaxe (que corresponde a um tipo de conexão que implica dependência sintática ou subordinação) e a parataxe (através da qual se combinam unidades entre as quais não se estabelecem relações semânticas dependenciais, mas que são estruturalmente independentes).

Na nossa tradução, encontrámos um número razoável de problemas de coesão interfrásica. De forma a exemplificar as ideias que ia referindo ao longo do seu discurso, a autora recorre várias vezes a transcrições de excertos de obras literárias, integrando-as naquele. No entanto, a forma como articula os fragmentos transcritos com o restante texto nem sempre é adequada. Note-se, a este respeito, o exemplo (100).

(100)

- a) En verdad la caligrafía ofrece pocas posibilidades para el engaño. No hay duda de que si nos hallamos ante una persona distinguida, la escritura se empapa de ella ajena a modas o tendencias, «no había hecho el menor esfuerzo por adornar su escritura, mas para Genji ciertamente reflejaba una distinción suprema. Aunque la caligrafía no era asombrosamente peculiar ni a la moda, no podría haber sido atribuida a nadie más que a ella.»³¹ Y cuando la escritura alcanza semejante nivel, ésta no puede en modo alguno dejar indiferente a un hombre sensible y educado, «la escritura poseía tal carácter que haría avergonzarse a la dama más grande y Murasaki comprendió los sentimientos de Genji hacia la remitente.»³²
- (Página 56, linha 16)

- b) Na verdade, a caligrafia oferece poucas possibilidades de engano. Não há dúvida de que, se estamos perante uma pessoa distinta, a escrita embebe-se nela, ficando alheia a modas ou tendências: «não havia feito o menor esforço por adornar a sua escrita, mas para Genji refletia certamente uma distinção suprema. Embora a caligrafia não fosse assombrosamente peculiar nem à moda, não poderia ter sido atribuída a ninguém mais senão a ela.»³¹ E quando a escrita alcança semelhante nível, não pode de modo algum deixar indiferente um homem sensível e educado: «a escrita possuía tal carácter que envergonharia a mais elevada dama e Murasaki compreendeu os sentimentos de Genji pela remetente.»³²
- (Página 52, linha 13)

No presente exemplo, de forma a reforçar os seus argumentos, a autora transcreve excertos de um clássico literário japonês, *La Historia de Genji*, inserindo-os no texto. No entanto, como se pode observar em (100a), os fragmentos transcritos não encaixam no seu discurso, pois não partilham a mesma estrutura sintática, evidenciando-se também problemas a nível da coesão temporal, pois os verbos utilizados nos excertos textuais transcritos não têm valores temporais compatíveis com os dos verbos utilizados no TP. Note-se que esta ausência de compatibilidade sintática entre os fragmentos transcritos e

o restante texto é agravada pelo facto de os referidos fragmentos serem, em geral, separados por uma vírgula das restantes sequências textuais. Uma vez que a vírgula não estabelece a quebra estrutural e sintática necessária para inserir as citações no discurso da autora, de forma a assegurar a coesão interfrásica e temporal de (100), substituímos a vírgula pelos dois pontos, sinal gráfico que, ao contrário do utilizado pela autora, já estabelece esta quebra estrutural, que adverte também o leitor para a quebra da continuidade do discurso e para o início de uma possível explicação ou exemplificação.

Vejamos, em seguida, um outro exemplo que ilustra esta situação:

(101)

a) No obtener lo que desea propicia al hombre a escribir también la carta de la mañana siguiente, a la que ella, a pesar de su inclinación poco favorable, debe dar respuesta, «la leyó a regañadientes cuando sus damas de honor le trajeron un tintero y lo necesario para escribir y la instaron a que respondiera. El papel de la carta de Genji, de una blancura inocente, transmitía distanciamiento, pero la misiva estaba muy bien escrita.»⁴⁴

(Página 60, linha 15)

b) Não obter o que deseja propicia o homem a escrever também a carta da manhã seguinte, à qual a mulher, apesar da sua inclinação pouco favorável, deve dar resposta: «leu-a de má vontade quando as suas damas de honor lhe trouxeram um tinteiro e o necessário para escrever e a instaram a que respondesse. O papel da carta de Genji, de uma brancura inocente, transmitia distanciamiento, mas a missiva estava muito bem escrita.»⁴⁴

(Página 55, linha 22)

Em (101), tal como se verificou no exemplo anterior, a autora recorre à vírgula para inserir uma citação no seu discurso. No entanto, o uso deste sinal de pontuação não é o mais conveniente, pois não assinala a quebra estrutural necessária para inserir a citação de forma correta, verificando-se, consequentemente, uma não compatibilidade dos tempos verbais utilizados no discurso da autora e os da citação que esta integrou naquele.

Tendo estes aspetos em consideração, resolvemos este problema de coesão interfrásica, substituindo a vírgula pelos dois pontos, sinal de pontuação que adverte o leitor para uma quebra sintática, solucionando-se, desta forma, também os problemas de coesão temporal que a vírgula não conseguiu solucionar. Desta forma, entre o texto da autora e os fragmentos transcritos de outras obras estabelece-se uma conexão do tipo paratático, que permite a expressão de um nexo de explicação ou de exemplificação.

Vejamos, por último, o exemplo (102), que ilustra uma situação em que a autora insere, no seu discurso, uma citação de forma inadequada e, posteriormente, uma outra citação de forma adequada.

(102)

- a) El desasosiego de la dama que no puede permitir la insistencia de un hombre queda también reflejado **en** «la caligrafía serpenteante que trazaba su mano temblorosa era sumamente atractiva... pero no se había propuesto atraerlo más... su único deseo había sido recordarle que al fin y al cabo ella no era indigna de su interés.» La prisa de una respuesta puede provocar la necesidad de «compensar su mala caligrafía con unas complicadas pinceladas que carecían por completo de calidad» (...).
(Página 63, linha 20)

- b) O desassossego da dama que não pode permitir a insistência de um homem fica também refletido em: «a caligrafia serpenteante que a sua mão trémula traçava era sumamente atraente... mas não se havia proposto atraí-lo mais... o seu único desejo havia sido recordá-lo de que, ao fim e ao cabo, ela não era indigna do seu interesse.» A pressa de uma resposta pode provocar a necessidade de «compensar a sua deficiente caligrafia com umas complicadas pinceladas que careciam por completo de qualidade» (...).
(Página 58, linha 12)

Em (102), de forma a ilustrar uma situação descrita no seu discurso, a autora recorre a uma primeira citação, introduzindo-a neste através de aspas. No entanto, a incompatibilidade estrutural entre as sequências textuais associadas evidencia a

necessidade de se recorrer a um sinal de pontuação delimitador do discurso e indicador da quebra estrutural que possibilita a correta inserção da citação no discurso da autora – os dois pontos. Assim, tal como efetuámos nos anteriores casos com problemas a nível da coesão interfrásica, optámos por inserir também nesta situação os dois pontos imediatamente antes da citação.

Apesar de a primeira citação presente em (102) ter sido inadequadamente inserida no seu discurso, tendo sido necessária a inserção dos dois pontos, a autora integra a citação seguinte de forma adequada, pois verifica-se uma continuidade estrutural e temporal entre os fragmentos textuais associados. Deste modo, não foi, neste caso, necessário recorrer aos dois pontos porque, de facto, a citação articula-se com o discurso da autora, não se verificando qualquer problema de coesão estrutural ou temporal.

3.3 Coesão Temporal

Para Duarte (2003a:109), uma sequência textual só é coesa e coerente se “a sequencialização dos enunciados satisfizer as condições conceptuais sobre a localização temporal e ordenação relativa que sabemos serem características das situações no mundo relativamente ao qual deve ser interpretada a referida sequência textual”.

Na nossa tradução, no que diz respeito aos problemas de coesão textual, a coesão temporal foi dos problemas de tradução mais preponderantes, pois foi registado um número razoável de um uso pouco coeso de tempos verbais. Várias vezes, o texto não estabelecia uma continuidade temporal, oscilando, na mesma frase, entre vários tempos verbais com valores temporais diferentes, muitas vezes incompatíveis. Esta situação foi por nós corrigida, em prol da coesão temporal do TC. Atente-se nos exemplos (103) - (105), que ilustram a oscilação de tempos verbais no TP.

(103)

- a) Este es el período álgido en la vida política de Fujiwara no Michinaga, que además **casará** a su segunda hija Kenshi (994-1027) con el futuro emperador Sanjo (976-1017) y a su tercera hija Ishi (999-1036) cuando **contaba** 20 años, con el príncipe heredero Go-Ichijo (1008-1036), que a la sazón **tiene** 11 años, y **es** además su sobrino, pues **es** hijo de su hermana mayor Akiko.

(Página 70, linha 32)

- b) Este é o período culminante na vida política de Fujiwara no Michinaga, que, para além disso, **casou** a sua segunda filha, Kenshi (994-1027), com o futuro imperador Sanjo (976-1017) e a sua terceira filha, Ishi (999-1036), quando **contava** 20 anos, com o príncipe herdeiro Go-Ichijo (1008-1036), que na altura **tinha** 11 anos, e **era** também seu sobrinho, pois **era** filho da sua irmã mais velha, Akiko.
(Página 64, linha 19)

Em (103a), num mesmo período, a autora oscila entre os tempos verbais Futuro, Pretérito Imperfeito e Presente do Indicativo. Como destacado, começa por utilizar o verbo “casar” no Futuro, utilizando depois o verbo “contar” no Pretérito Imperfeito, e, por último, os verbos “ter” e “ser” no Presente do Indicativo. De forma a assegurarmos continuidade temporal e, consequentemente, coesão temporal, optámos, neste caso, por colocar o primeiro verbo no Pretérito Perfeito e os restantes no Pretérito Imperfeito, visto que se está a narrar acontecimentos anteriores ao momento de enunciação.

Observe-se, em seguida, um outro exemplo que retrata a mesma situação:

(104)

- a) El emperador Daigo (r. 897-930) le recibió en la corte como maestro calígrafo, siendo sus obligaciones como tal muy diversas. Así pues, debía escribir las inscripciones de los cuadros en madera que debían colocarse sobre las entradas de recintos oficiales tales como palacios, santuarios, monasterios o templos imperiales, detallando siempre el nombre del pabellón o sala correspondiente. También se hallaba entre sus cometidos **caligrafiar** los comentarios de los sutras acerca de las pinturas que se mostraban en biombos y puertas correderas e **instruía** principalmente sobre la pintura de carácter religioso.
(Página 109, linha 6)

- b) O imperador Daigo (r. 897-930) recebeu-o na corte como mestre calígrafo, sendo as suas obrigações, como tal, muito diversas. Deste modo, devia escrever as inscrições dos quadros em madeira, que deviam colocar-se sobre as entradas de recintos oficiais, tais como palácios, santuários, mosteiros ou templos imperiais, detalhando sempre o nome do salão ou da sala correspondente. Entre as suas responsabilidades, também estava **caligrafar** os comentários dos sutras acerca das pinturas que se exibiam em biombos e portas de correr, **e instruir** principalmente sobre a pintura de carácter religioso.

(Página 97, linha 6)

Em (104a), nos verbos destacados “*caligrafar*” e “*instruir*”, a autora alterna entre o Infinitivo e o Pretérito Imperfeito, respetivamente. No entanto, esta oscilação apresenta-se como um problema de coesão temporal, que ultrapassámos ao colocar o verbo “instruir” no Infinitivo, assumindo que a estrutura coordenada presente na frase em questão tem, como termos, “caligrafar os comentários dos sutras acerca das pinturas que se exibiam em biombos e portas de correr” e “instruir principalmente sobre a pintura de carácter religioso.”

Vejamos, por último, o exemplo (105), que ilustra também uma outra situação em que o TP apresenta problemas ao nível da coesão temporal:

(105)

- a) Kukai se convirtió en el primer monje japonés versado en la escritura en sánscrito, pues precisó de dicha lengua a la hora de profundizar en el estudio de los sutras. De igual manera sucedió con el chino, idioma en el que trazaba sus propios caracteres en los numerosos volúmenes de sutras calografiados por él, evocando así mil formas entre la gran diversidad de objetos naturales existentes. Aspiraba a borrar los límites entre pintura y escritura, con la pretensión de que tal fusión revelara un origen y un destino común (...) Para él la escritura **es** un instrumento que **permite** a la Ley **revelarse** en plenitud y no un ornamento para diversión de profanos.

(Página 35, linha 29)

- b) Kukai converteu-se no primeiro monge japonês versado na escrita em sânscrito, pois precisou desta língua na altura de aprofundar o estudo dos sutras. O mesmo aconteceu com o chinês, idioma no qual traçava os seus próprios caracteres nos numerosos volumes de sutras por ele caligrafados, evocando assim mil formas entre a grande diversidade de objetos naturais existentes. Aspirava a eliminar os limites entre a pintura e a escrita, com a pretensão de que tal fusão revelasse uma origem e um destino comuns (...) Para ele, a escrita **era** um instrumento que **permitia** que a Lei se **revelasse** em plenitude e não um ornamento para diversão de profanos.
- (Página 33, linha 17)

Em (105), antes dos verbos destacados, verifica-se uma predominância de verbos com valor de passado, mais concretamente o Pretérito Perfeito e o Pretérito Imperfeito. No entanto, no último período do fragmento em análise, a autora quebra a continuidade temporal, optando por recorrer ao Presente do Indicativo. De forma a alcançar a coesão temporal, decidimos alterar os verbos destacados, colocando-os no Pretérito Imperfeito, dado que o tempo da narrativa continua a ser anterior ao tempo da enunciação.

3.4 Paralelismo Estrutural

De acordo com Duarte (2003a:110), o processo de paralelismo estrutural realiza-se através da “presença de traços gramaticais comuns (*e.g.*, tempo, aspecto, diátese), da mesma ordem de palavras ou da mesma estrutura frásica em fragmentos textuais contíguos”.

O exemplo (106) retrata uma situação em que optámos por alterar ligeiramente a estrutura da frase do TP, de forma a conseguirmos um paralelismo estrutural, opção que, a nosso ver, torna a compreensão da informação exposta mais acessível.

(106)

- a) **La composición de estos *shikishi* responde tanto a la caligrafía dispersa** que juega muy especialmente con los comienzos y finales de las columnas de caracteres **o *chirashi gaki*, como *kaeshi gaki* o escritura redonda** que la segunda obra aquí presentada nos muestra con claridad, al comenzar en el centro para siguiendo por la izquierda terminar a la derecha de la obra.

(Página 110, linha 25)

- b) **A composição destes *shikishi* responde tanto à caligrafia dispersa, ou *Chirashi gaki*,** que joga muito especialmente com os começos e fins das colunas de caracteres, **como à escrita redonda, ou *Kaeshi gaki*,** que a segunda obra aqui apresentada nos mostra com clareza ao começar no centro para, continuando pela esquerda, terminar à direita da obra.

(Página 98, linha 14)

No presente exemplo, menciona-se a utilização dos estilos caligráficos *chirashi gaki* e *kaeshi gaki*, que correspondem à escrita dispersa e à escrita redonda, respetivamente. Em (106a), a autora opta por uma estrutura frásica que não torna o paralelismo entre estes conceitos fácil de compreender. Antes de mais, a inserção de uma oração relativa entre o fragmento “La composición de estos *shikishi* responde tanto a la caligrafía dispersa” e o termo “*chirashi gaki*”, afasta este último do seu antecedente: “caligrafía dispersa”, o que, num primeiro momento, poderá levar o leitor a assumir que o antecedente de “*chirashi gaki*” corresponde a “columnas de caracteres”, dada a sua proximidade. Outra opção da autora que, a nosso ver, não facilita o paralelismo que se tenta evidenciar entre estes conceitos verifica-se quando esta menciona o segundo estilo caligráfico, *kaeshi gaki*, utilizando uma estrutura frásica distinta da primeira. Posto isto, optámos por realizar uma sequência com paralelismo estrutural, que se concretizou com o posicionamento de “caligrafia dispersa” imediatamente antes de “*Chirashi gaki*”, e de “escrita redonda” imediatamente antes de “*Kaeshi gaki*”. A presença deste paralelismo contribui, assim, quanto a nós, para uma maior coesão do texto.

3.5 Coesão Referencial

Segundo Duarte (2003a:111), a coesão referencial “é a propriedade de qualquer texto em que se assinale, através da utilização de formas linguísticas apropriadas, que os indivíduos designados por uma dada expressão são introduzidos pela primeira vez no texto, já foram mencionados no discurso anterior, se situam no espaço físico perceptível pelo locutor ou pelo alocutário/ouvinte/leitor, existem ou não como objectos únicos na memória destes”.

Para a autora citada, os processos linguísticos que garantem a coesão referencial são a coesão exofórica (ou referência) e a coesão endofórica (ou correferência). A primeira verifica-se sempre que, numa situação concreta de comunicação, um dado objeto, através de uma dada instrução linguística, é dado a conhecer ao alocutário/leitor/ouvinte, sendo que “A forma dessa instrução varia em função do conhecimento que o locutor tem – e pressupõe que o alocutário tenha – do referido objecto” (Duarte 2003a:111); a segunda refere-se a expressões referencialmente dependentes de outras expressões que ocorrem no discurso anterior (anáfora) ou subsequente (catáfora), sendo que, quando duas expressões linguísticas referem a mesma entidade ou situação, diz-se que são correferentes e que formam uma cadeia referencial (Mendes 2013:1702).

A constituição das cadeias referenciais orienta-se por princípios relacionados com o género do texto, a sua organização, o número de cadeias referenciais que ele contém e a necessidade de manter o referente acessível, evitando recorrer exclusivamente à estratégia de repetição. (*op.cit.*:1709)

Uma cadeia referencial inicia-se, preferencialmente, com expressões menos específicas, posteriormente seguidas de elementos mais específicos, que retomam as primeiras e das quais dependem referencialmente. As unidades estruturais como a frase e o parágrafo, na escrita, e o turno de fala, na oralidade, são também fatores determinantes para o estabelecimento de relações referenciais e para as formas linguísticas que as instanciam. Por exemplo, “no interior de um mesmo parágrafo, o referente é geralmente retomado através de expressões pronominais ou de expressões foneticamente não realizadas (como, por exemplo, os pronomes nulos), enquanto no início de um novo parágrafo se recorre tipicamente a expressões nominais que constituem quer reiterações (totais ou parciais) quer paráfrases (como a anáfora lexical).” (*op.cit.*:1709)

Para que um texto seja adequadamente interpretado e compreendido pelo leitor, no que diz respeito à referência, as cadeias referenciais nele presentes devem ser claras, permitindo uma fácil identificação dos elos que as constituem.

À semelhança do ocorrido relativamente aos problemas de coesão referidos atrás, na nossa tradução, verificámos igualmente alguns problemas de coesão referencial, os quais resolvemos inserindo expressões que suprimiram falhas ou evitaram ambiguidades existentes no TP. Veja-se, a este respeito, o exemplo (107):

(107)

- a) El budismo introduce sus creencias, que en un principio chocan con las autóctonas, pero llegarán a ser aceptadas promoviéndose el sincretismo entre sintoísmo y budismo, de extraordinario interés, pues **es capaz de asimilar y transformar sus valores hasta lograr una evolución que se adapta muy positivamente a la nueva realidad.**

(Página 10, linha 15)

- b) O budismo introduz as suas crenças, que ao princípio chocam com as autóctones, mas que chegarão a ser aceites, promovendo-se o sincretismo entre o sintoísmo e o budismo, facto de extraordinário interesse, porque **o sintoísmo é capaz de assimilar e transformar os seus valores até alcançar uma evolução que se adapta muito positivamente à nova realidade.**

(Página 11, linha 12)

Em (107a), pela forma como está construído o texto, o leitor assumiria que o referente do sujeito da oração subordinada causal “pues es capaz de asimilar y transformar sus valores hasta lograr una evolución que se adapta muy positivamente a la nueva realidad” é correferente com “el budismo”, pois esta expressão nominal é o sujeito da frase principal. Não obstante, após termos dialogado com a autora e apresentado a nossa dúvida entre o referente da expressão destacada corresponder a budismo ou sintoísmo (dado que esta última hipótese nos parecia mais plausível), esta explicou-nos que o referente da expressão realçada é, efetivamente, o sintoísmo e não o budismo. Posto isto, e tendo em consideração que esta é a leitura pretendida pela autora e não uma leitura potencial, decidimos intervir no texto, pois, se não tivéssemos adicionado a expressão

nominal “o sintoísmo” no TC, estaríamos a dar informação incorreta ao leitor, que seria levado a formar uma cadeia referencial que conduziria a uma interpretação distinta da adequada. Note-se que, neste caso, o próprio conteúdo informativo do texto seria prejudicado.

Veja-se, em seguida, um outro caso em que havia, no TP, problemas relacionados com coesão referencial:

(108)

a) La mujer es como un regalo cubierto por los más finos envoltorios que el hombre irá abriendo poco a poco. Si además tenemos en cuenta las circunstancias que le rodean, como la falta de luz suplida por velas que proyectaban sobre todo sombras, pues las visitas del **hombre** a la mujer tenían lugar por la noche y **tenían que partir** antes de que despuntara el alba (...).

(Página 48, linha 8)

b) A mulher é como um presente embrulhado nos mais finos envoltórios que o homem irá abrindo pouco a pouco. Se, para além disso, tivermos em conta as circunstâncias que a rodeiam, como a falta de luz suprida pelas velas que projetavam sobretudo sombras, pois as visitas do **homem** à mulher tinham lugar pela noite e **este tinha de partir** antes do nascer do dia (...).

(Página 45, linha 10)

Em (108a), existe um problema relacionado com a compatibilidade dos elos que pertencem a uma mesma cadeia referencial. Na oração causal que ocorre no último período, o sujeito do segundo termo coordenado deve ser correferente com a expressão nominal “el hombre”. No entanto, a ocorrência do verbo no plural impede que se estabeleça essa correferência. Assim, alterámos a forma do verbo. Por outro lado, acrescentámos um demonstrativo, de forma a evitar eventuais ambiguidades: inserimos o demonstrativo na forma masculina para impedir que a correferência se estabelecesse com a expressão “a mulher”.

Veja-se, em seguida, um outro exemplo ilustrativo de problemas relacionados com a coesão referencial no TP:

(109)

- a) Dicha poetisa fue elegida para participar en un **concurso de poesía** en el año 913 con ocasión de una fiesta ofrecida en Teijino-in. Se trataba de una suerte de competición literaria o *uta awase* en la que insignes poetas reunidos en dos grupos rivales debían componer *waka* – literalmente significa poema japonés o canción japonesa (...) En la competición se juzgaba el talento y los sentimientos expresados, para luego ser leídos según unas reglas de etiqueta muy precisas que incluían la presentación y recitación de los elegidos. **Participaron en él** eminentes poetas de la talla de Ki no Tsurayuki (872-946) y Oshikochi no Mitsune (activo entre 898-922).

(Página 82, linha 11)

- b) A Dama de Ise foi escolhida para participar num **concurso de poesia** em 913, por ocasião de uma festa oferecida em Teijino-in. Tratava-se de uma espécie de competição literária ou *uta awase*, na qual insignes poetas reunidos em dois grupos rivais deveriam compor *waka* – literalmente, significa poema japonês ou canção japonesa (...) Na competição, avaliava-se o talento e os sentimentos expressados, para depois os poemas serem lidos segundo umas regras de etiqueta muito precisas que incluían a apresentação e recitação dos escolhidos. **No concurso**, participaram eminentes poetas do gabarito de Ki no Tsurayuki (872-946) e Oshikochi no Mitsune (ativo entre 898-922).

(Página 74, linha 5)

No presente exemplo, encontramos o antecedente “un concurso de poesía”, que, no TP, é retomado através de um pronome após dezassete linhas de texto, na frase “Participaron en él eminentes poetas de la talla de Ki no Tsurayuki (872-946) y Oshikochi no Mitsune (activo entre 898-922)”. A distância entre os dois elos desta cadeia referencial, associada ao facto de, entre eles, ocorrer uma outra instância desta mesma cadeia – “la competición” – com traços de género distintos, dificultará a tarefa do leitor na

identificação do antecedente do pronome. Assim, em vez de utilizarmos o pronome “ele”, optámos por repetir o nome “concurso”, de forma a não deixar o leitor confuso e a não quebrar o seu ritmo de leitura.

Ainda a respeito das questões de coesão textual presentes na nossa tradução, verificámos também a existência de situações em que estas questões procederam de insuficiências do TP que nos levaram a intervir no texto e a desempenhar um papel de tradutor ativo em situações em que o leitor, de outra maneira, sairia prejudicado, devido ao facto de a informação apresentada ser insuficiente ou por conduzi-lo a uma leitura errada do texto, isto é, a uma leitura que não corresponde à intenção da autora.

Considerando o previamente referido relativamente ao papel do tradutor em situações como esta, Herbulot (1997:103) defende que este deve “suprir, sempre que preciso for, a falta de conhecimentos partilhados, as insuficiências do texto e, por vezes, mesmo as do autor”. Tendo a citada consideração de Herbulot e o *skopos* da nossa tradução em conta, decidimos intervir nas situações em que as exiguidades do texto dificultaram a compreensão do leitor.

Cremos ser relevante sublinhar uma vez mais que o resultado da nossa intervenção não foi no sentido de uma leitura potencial do TP e, consequentemente, da intenção da autora, mas sim da leitura da própria Paloma Fadón Salazar, que discutiu connosco cada uma das insuficiências que lhe fomos mostrando, explicando-nos o que quis de facto transmitir com os fragmentos textuais que iremos seguidamente comentar.

Observe-se o exemplo (110), ilustrativo de uma insuficiência do TP, em que o sujeito da expressão “se sentaron” não possui referente, dado não haver, em momento nenhum do texto, uma expressão que permita fixar a sua referência.

(110)

a) La construcción de tal espacio específicamente para una obra de caligrafía, supone una distinción que nos permite comprobar la estima que despertó la obra en este maestro de té cuando ésta cayó en sus manos. Y es igualmente revelador el hecho que se construyera dentro del carismático monasterio Daitoku al norte de Kyoto que aún hoy guarda celosa intimidad, en un entorno natural preservado en la bondad del silencio y la capacidad del tiempo para hacer de cada rincón una experiencia de iluminación. Transcurridos varios siglos después de haber sido calografiadas se alcanzó a ver en esas obras la permanencia de una realidad que ha sobrevivido a tiempos de paz y de guerra, una modulación del *kana* que guarda el canto y el movimiento y que más allá del tiempo se adscribe a la creación universal y ante las cuales **se sentaron** para percibir y venerar el latido del cosmos.

(Página 98, linha 19)

b) A construção de tal espaço, especificamente para uma obra de caligrafia, supõe uma distinção que nos permite comprovar a estima que a obra despertou neste mestre de chá quando esta caiu nas suas mãos. É igualmente revelador o facto de ter sido construído dentro do carismático mosteiro Daitoku, a norte de Quioto, que ainda hoje mantém ciosa intimidade, num ambiente natural preservado na bondade do silêncio e na capacidade do tempo para fazer de cada recanto uma experiência de iluminação. Passados vários séculos após terem sido caligrafadas, observa-se, nestas obras, a permanência de uma realidade que sobreviveu a tempos de paz e de guerra, uma modulação do *kana* que preserva o canto e o movimento e que, para além dos tempos, se adscribe à criação universal e diante das quais **Sakuma Shogen, os monges do mosteiro e os seus convidados se sentavam** para perceber e venerar o pulsar do cosmos.

(Página 87, linha 16)

Em (110a), a expressão em evidência, “se sentaron”, levantou-nos algumas dúvidas devido ao facto de, pela informação a que temos acesso no fragmento, não conseguirmos recuperar ou identificar o referente do respetivo sujeito. Uma vez que, no fragmento, existe este problema que impede a identificação do referente deste sujeito nulo, poderíamos, enquanto leitores, formular algumas hipóteses, entre as quais poderia ser considerar que aqueles que “se sentaron” diante das caligrafias poderiam, muito provavelmente, ser as pessoas que frequentavam o salão de chá, uma vez que todo o fragmento se constrói em torno deste. No entanto, uma vez que tivemos a oportunidade de falar com a autora, conseguimos obter a informação que nos faltava. Segundo Paloma Fadón Salazar, o sujeito da expressão remete para o próprio dono do salão de chá “Sakuma Shogen, os monges do mosteiro e os seus convidados”. Sendo esta a leitura da autora, e não apenas uma leitura potencial, decidimos inserir esta informação que, a nosso ver, preenche a insuficiência do texto presente em (110a).

Em (111), evidencia-se uma situação em que, pela informação de que dispõe o texto, o leitor faria uma interpretação errada da expressão “A la mujer la presentan”.

(111)

- a) Pero no se dejan llevar convencidos de la necesidad de controlarse para recibir lo que llega, estar preparados para la sorpresa que guarda cada momento, abrirse al azar y a lo inesperado, saben que el cúmulo de circunstancias externas abocan al cambio y se preparan para recibir lo que en cada momento es, sin parapetarse en lo que debería ser.

A la mujer la presentan lânguidamente a la espera pero no pasivamente esperando.

(Página 127, linha 19)

- b) No entanto, não se deixam levar, convencidos da necessidade de se controlarem para receberem o que chega, de estarem preparados para a surpresa que cada momento reserva, de se abrirem ao acaso e ao inesperado, sabem que o cúmulo das circunstâncias exteriores leva à mudança, e preparam-se para receber o que em cada momento é, sem se entrincheirarem no que deveria ser.

Na literatura, a mulher é apresentada languidamente à espera,
mas não passivamente esperando.

(Página 115, linha 13)

No início do presente exemplo, a autora enumera algumas situações vivenciadas pelos calígrafos do período Heian, iniciando em seguida um novo parágrafo com a expressão “A la mujer la presentan lánguidamente a la espera”. É precisamente em torno desta expressão que se levanta o problema. Considerando que o referente mais próximo que temos desta expressão é “os calígrafos”, qualquer leitor assumiria que este seria o sujeito da expressão em destaque. No entanto, após dialogarmos com a autora, esta explicou-nos que o referente do sujeito de “la presentan” remete para a “literatura” e não, como julgámos, para “os calígrafos”. Posto isto, ao invés de deixarmos o sujeito subentendido, que remeteria para “os calígrafos”, decidimos iniciar o parágrafo com a expressão “Na literatura”, que vai ao encontro da informação fornecida por Paloma Fadón Salazar.

O exemplo (112) representa uma situação em que a complexidade do fragmento textual e a dificuldade em recuperar e identificar o sujeito da expressão “la depositan” dificultam a tarefa interpretativa do leitor.

(112)

- a) Al igual que las mujeres, las caligrafías en *hiragana* son las mejores receptoras del silencio, quienes mejor mimetizan los movimientos de la Naturaleza, quienes mejor recogen el gesto de la vida y permanecen en las profundidades de lo fecundo, capaces de vaciarse para canalizar, a través de los conductos de su energía, la tradición desde su origen, pero no tal cual, sino transformada para habitar el presente, con las nuevas pautas aptas para la sensibilidad del entorno en el que desembocan. Su belleza no se erige en la visión del conjunto que ofrecen sino en la recapitulación de cada detalle, en el control que cada signo conlleva, en el descubrimiento de un nuevo refinamiento o una minucia desapercibida a simple vista y que el examen contenido, observado desde diferentes ángulos, matiza como un soplo de brisa fresca que tan

pronto llega, pasa, nunca de frente, **la depositan** en un arreglo floral, en la disposición de una comida (...).

(Página 140, linha 22)

- b) Tal como as mulheres, as caligrafias em *hiragana* são as melhores recetoras do silêncio, as que melhor mimetizam os movimentos da Natureza, as que melhor captam o gesto da vida e permanecem nas profundidades do fecundo, capazes de se esvaziarem para canalizarem, através das condutas da sua energia, a tradição desde a sua origem, não tal e qual, mas transformada para habitar o presente, com os novos modelos aptos para a sensibilidade do ambiente em que desembocam. A sua beleza não se erige na visão do conjunto que oferecem, mas na recapitulação de cada detalhe, no controlo que cada signo implica, no descobrimento de um novo requinte ou de uma minúcia despercebida à primeira vista e que o exame contido, observado de diferentes ângulos, matiza como um sopro de brisa fresca que tão rápido chega, passa, nunca de frente. **As mulheres depositam a beleza num** arranjo floral, na disposição de uma refeição (...).

(Página 126, linha 11)

Em (112), a insuficiência do texto afeta a expressão em destaque, “la depositan”. Pela informação a que o leitor tem acesso, este assumiria, muito provavelmente, que o sujeito desta expressão seria correferente com “las caligrafías en *hiragana*”, visto que todo o fragmento se circunscreve às características destas. No entanto, não faria muito sentido assumir que caligrafias depositam beleza “num arranjo floral, na disposição de uma refeição”, pelo que decidimos comentar esta situação com a autora, a qual nos esclareceu que quem deposita a beleza, nas situações já referidas, são “as mulheres”, não as “caligrafias”. Não há, no entanto, nenhuma referência no fragmento que nos faça obter esta interpretação, pelo que cremos que se tratou de uma insuficiência do texto. Tendo estes fatores em consideração, decidimos utilizar as informações que a autora nos disponibilizou e preencher o sujeito da expressão em relevo, inserindo a expressão nominal “as mulheres”.

Em suma, pelos exemplos analisados na presente secção, podemos concluir que a coesão frásica, interfrásica, temporal, o paralelismo estrutural e, por último, a coesão referencial, mecanismos que possibilitam a sequencialização textual notados na nossa tradução, foram determinantes para obtermos uma tradução correta e gramaticalmente coesa. A procura da coesão levou-nos, em várias ocasiões, à realização de alterações no texto.

4- OUTRAS QUESTÕES

Nesta secção, abordaremos algumas questões que, não podendo ser incluídas nas secções anteriores, constituem, no entanto, tópicos relevantes para o trabalho de tradução. Assim, em primeiro lugar, referiremos as estratégias pelas quais optámos ao confrontar-nos com situações em que foram detetados lapsos no TP. Em seguida, descreveremos a opção tomada relativamente à tradução de textos citados pela autora do TP, que levantou algumas questões devido ao facto de as obras citadas terem já traduções publicadas em português.

4.1 Lapsos no texto de partida

Uma vez que acreditamos que o tradutor é, antes de mais, um leitor, devendo, por essa razão, compreender o que lê e questionar tudo aquilo que não compreende, optámos por não tratar as temáticas presentes na obra a traduzir de uma forma superficial. Decidimos, em contrapartida, pesquisar e informar-nos sobre os assuntos que o nosso TP tratava. Consequentemente, durante o processo de tradução da obra *Kana, alma de mujer*, registámos alguns lapsos no TP, lapsos esses relacionados com referências cronológicas e alguns termos relacionados com a arte caligráfica e a religião japonesa. Felizmente, tivemos a oportunidade de contactar com a autora do TP, Paloma Fadón Salazar, que respondeu atentamente às dúvidas que lhe expusemos, relacionadas com estas pequenas falhas que fomos notando no decurso da nossa tradução.

É de salientar que a decisão de corrigir estes lapsos não foi tomada de ânimo leve, pois a nossa pesquisa foi realizada recorrendo a fontes de confiança e apresentámos as nossas propostas à autora, a qual nos deu “luz verde” para procedermos à correção dos lapsos em questão.

Retomando o tópico de reflexão sobre o papel do tradutor no processo comunicativo, presente no capítulo I (questões iniciais) do presente relatório de projeto, e tendo em consideração o *skopos* da nossa tradução – apresentar informação sobre a arte e a caligrafia japonesas, bem como sobre a evolução do sistema de escrita nipónico –, acreditamos que, tal como Herbulot (1997) sustenta, tendo o tradutor detetado algum erro ou lapso no TP, deverá intervir, de forma a proporcionar ao seu leitor um texto com informações corretas e por ele verificadas, resultado de uma leitura atenta e crítica do TP.

Atente-se no exemplo (113), ilustrativo de um lapso no TP relacionado com a data de uma antologia japonesa.

(113)

- a) De él han llegado a nuestros días más de 1.500 *waka*, de los cuales 102 se hallan en el *Kokinshu*, 900 en el *Kashu* o antologías poéticas compiladas por poetas que no fueron encargadas por una autoridad imperial, y 451 entre los ocho primeros *Chokusen waka shu* o selección de poemas *waka* no incluidos en las **21 antologías imperiales que se llevaron a cabo entre el año 931 y 1.439**, también llamadas *Nijuichi Daishu* o veintiún grandes selecciones.
(Página 98, linha 1)

- b) Dele chegaram até aos nossos dias mais de 1.500 *waka*, dos quais 102 se encontram no *Kokinshu*, 900 no *Kashu*, antologias poéticas compiladas por poetas que não foram ordenadas por uma autoridade imperial, e 451 entre os oito primeiros *Chokusen waka shu*, seleção de poemas *waka* não incluídos nas **21 antologias imperiais levadas a cabo entre os anos 913 e 1439**, também denominadas *Nijuichi Daishu* ou *Vinte e uma Grandes Seleções*.
(Página 87, linha 1)

Tendo em conta que a obra *Vinte e uma Grandes Seleções* tem como primeiro volume *Kokinshu*, antologia primeiramente mencionada no rodapé da página 23 do TP, à qual se associa o ano 905 – início da sua compilação – e que, de acordo com a *Japan Encyclopedia* (2005:120), foi concluída em 913, ao encontrarmos a data 931 no presente

exemplo decidimos averiguar este dado cronológico. Segundo a *Japan Encyclopedia* (2005:120-121), *Nijuichi Daishu* ou *Vinte e uma Grandes Seleções* tem como primeiro volume *Kokinshu*, datado de 913, e como último volume *Shin zoku kokin waka shu*, de 1439. Pelos dados que esta enciclopédia apresenta, podemos verificar que a data de conclusão da última antologia coincide com a data apresentada em (113a), contudo a data da primeira antologia não. Após termos apresentado o problema à autora, esta verificou que, de facto, se tinha enganado na data, talvez um lapso a digitar os algarismos. Este lapso foi, então, corrigido no TC.

Consideremos agora o exemplo (114), que ilustra um lapso na ortografia do nome de um calígrafo de Heian.

(114)

- a) Fragmentos de la obra Tsugi shikishi de **Okono Michikaze**. © Cortesía de Nigensha Publishing Co., Ltd.
(Páginas 112-114)
- b) Fragmentos da obra *Tsugi Shikishi*, de **Ono no Michikaze**. © Cortesia de Nigensha Publishing Co., Ltd.
(Páginas 100-103)

Em (114a), verifica-se um pequeno lapso relacionado com o grafema “k”, presente no primeiro nome do calígrafo Ono no Michikaze, escrito como Oko no Michikaze. Este parece ser um lapso pontual, apenas verificado nas legendas dos *shikishi* caligrafados por este autor. No entanto, considerando que o autor é mencionado várias vezes ao longo do ensaio, cremos que o lapso é evidente, pelo que decidimos intervir e retificá-lo no TC.

O seguinte exemplo é também ilustrativo de um lapso relacionado com um nome próprio, neste caso de um imperador japonês.

(115)

a) También supo hacerse apreciar por el emperador Ichijo (r.986-1011), que llegaría a hacerle confidencias de tiempo en tiempo. Más adelante sería nombrado oficialmente maestro calígrafo por los emperadores Sanjo (r.1011-1016) y **Goichijo** (r.1016-1036).
(Página 116, linha 5)

b) Também soube fazer-se apreciar pelo imperador Ichijo (r. 986-1011), que chegaria a fazer-lhe confidências de tempos a tempos. Mais adiante, seria oficialmente nomeado mestre calígrafo pelos imperadores Sanjo (r. 1011-1016) e **Go-Ichijo** (r. 1016-1036).
(Página 103, linha 17)

Antes de mencionar o nome do imperador, destacado em (115a), este é mencionado, na segunda linha da página 71 do TP, como “Go-Ichijo”. No entanto, no presente exemplo, o nome deste imperador é escrito sem hífen – “Goichijo”. Uma vez que este imperador é nomeado apenas duas vezes na obra, não sabíamos qual a forma correta, pelo que decidimos consultar o *Cambridge History Of Japan Vol. II* (2008:74), que nos apresenta o nome do imperador com hífen – “Go-Ichijo”.

Uma vez que cremos ser importante a existência de conformidade dos termos utilizados na obra, dedicámos especial atenção à revisão dos nomes escritos em *romaji* (transcrição alfabética e fonética dos caracteres japoneses para os caracteres latinos ou romanos) e decidimos corrigir este pequeno lapso.

Atentemos, de seguida, nos exemplos (116) - (117), que ilustram lapsos nos xenismos japoneses “*shikishi*” e “*kami*”, respetivamente, em relação aos quais se demonstra alguma hesitação quanto à flexão em número.

(116)

- a) Si al *Sunshoan shikishi* se le atribuye un flujo rítmico de caracteres en *hiragana* e al *Tsugi shikishi*, sin embargo, la estética más atrevida, la composición más elegante nos remite al *Masu shikishi*, nombre que alude a un cazo cuadrado de madera destinado a medir líquidos y que por analogía entre las formas se apropia de la denominación del **conjunto de *shikishis*** de Yukinari (...).

(Página 117, linha 22)

- b) Se ao *Sunshoan Shikishi* é atribuído um fluxo rítmico de caracteres em *hiragana* e ao *Tsugi Shikishi*, não obstante, a estética mais atrevida, a composição mais elegante remete-nos para o *Masu Shikishi*, nome que alude a uma panela quadrada de madeira destinada a medir líquidos e que, por analogia entre as formas, se apropria da denominação do **conjunto de *shikishi*** de Yukinari (...).

(Página 105, linha 7)

O lapso do presente exemplo centra-se na palavra japonesa “*shikishi*”, nome coletivo previamente definido pela autora como “hojas de poesia” (Página 98, linha 12).

Antes de mais, cremos ser importante referir que as línguas japonesa e portuguesa formam o plural de forma distinta. Quando, em japonês, se deseja expressar pluralidade, coloca-se, por exemplo, junto da palavra em questão os quantificadores “*takusan*” ou “*samazama*” que significam “muitos” e “vários”, respetivamente; ao contrário do que acontece em português, que, por regra geral, forma o plural através da adição do morfema flexional –s à forma singular da palavra em questão.

Apesar de considerarmos que o facto de utilizarmos um empréstimo do japonês não significa que tenhamos também de adotar as regras gramaticais desta língua, verificámos que, ao longo da obra, se opta por não realizar o plural de “*shikishi*” pela regra do espanhol. Se atentarmos, por exemplo, no título do terceiro capítulo da obra, verificamos que ocorre a expressão “*Los Shikishi*”, marcando-se o plural através do artigo definido “los”, no entanto, em (116a), apesar de já se ter transmitido a informação de plural através do nome “conjunto”, adiciona-se –s à palavra “*shikishi*”, obtendo-se a forma “*shikishis*”.

Posto isto, de forma a conseguir conformidade textual, decidimos manter a estratégia usada no texto desde o início e suprimimos o –s que ocorre em (116a).

Observemos, em seguida, um outro exemplo:

(117)

- a) Atravesar el sagrado río Isuzu permite purificar tanto el corazón como la mente y prepararse así para sintonizar con **los kami** o dioses de la naturaleza que habitan árboles y rocas, ya que el sintoísmo no es sino el camino de **los kamis** (...).

(Página 79, linha 31)

- b) Atravessar o sagrado rio Isuzu permite purificar tanto o coração como a mente e preparar a sintonização com **os kami** ou deuses da natureza que habitam em árvores e rochas, já que o sintoísmo não é senão o caminho **dos kami** (...).

(Página 71, linha 32)

Considerando o acima mencionado sobre a distinta formação do plural em japonês, comparando com o português e o espanhol, em (117a), num mesmo período, ocorrem as formas “*kami*” e “*kamis*” para se referir o nome masculino no plural: deuses. Após termos apresentado esta inconsistência à autora, esta verificou que, de facto, se tinha equivocado, confundindo a construção de plural das línguas espanhola e japonesa. Posto isto, corrigimos o lapso da autora, substituindo a palavra “*kamis*” por “*kami*”.

À semelhança dos dois exemplos anteriores, o exemplo (118) ilustra igualmente um lapso relacionado com concordância em número, desta vez referente à palavra “mantra”.

(118)

- a) Kukai viajó a China con la finalidad de aprender el Mantrayana, así designado en el lamaísmo por el empleo de **determinados mantra** (...)

La palabra está constituida por **los mantras** o sílabas sagradas que se repiten para activar su poder.

(Página 32, linha 9)

- b) Kukai viajou para a China com a finalidade de aprender o *Mantrayana*, assim designado no lamaísmo pelo emprego de **determinados mantras** (...) A palavra é constituída **pelos mantras** ou sílabas sagradas que se repetem para ativar o seu poder.

(Página 30, linha 9)

Em (118), ocorre o nome “mantra”, que possui flexão em número: singular “mantra” e plural “mantras”. Assim sendo, não há motivo para realizar uma construção frásica não coesa, como em: “empleo de determinados mantra”, onde o quantificador existencial “determinados” não concorda em número com o nome “mantra”. Ao apresentarmos esta questão à autora, esta declarou que se tratava de uma situação de distração, pelo que retificamos este pequeno lapso, inserindo o morfema flexional –s na primeira expressão destacada em (118a).

Em (119), ilustramos uma outra situação de lapso no TP:

(119)

- a) Dicha escuela se basa en el *Shiki Sango* o «Principio de las 3 Enseñanzas», centrado en los «3 Misterios» o *San Mitsu*, a saber, el cuerpo, la palabra y el pensamiento.

(Página 32, linha 12)

- b) Esta escola baseia-se no *Sango Shiki* ou «Princípio dos 3 Ensinamentos», centrado nos «3 Mistérios» ou *San Mitsu*, nomeadamente, o corpo, a palavra e o pensamento.

(Página 30, linha 12)

No exemplo em análise, o lapso relaciona-se com a expressão “*Shiki Sango*”, designada, em português, “Princípio dos 3 Ensinaamentos”, que parece não levantar qualquer problema, até surgir a expressão “*San Mitsu*”, traduzida para “3 Mistérios”. Correspondendo o numeral cardinal “três”, em japonês, a “*san*”, e comparando a ordem das palavras em “*San Mitsu*” (3 Mistérios) e “*Shiki Sango*” (Princípio dos 3 Ensinaamentos), verificámos que a primeira expressão não seguia a lógica da segunda. Posto isto, decidimos verificar a correção dos dados apresentados, pelo que, de acordo com Matsuda (2003:13), verificámos que o “Princípio dos 3 Ensinaamentos”, obra da autoria do monge Kukai, se intitula “*Sango Shiki*” e não “*Shiki Sango*”.

Ao expor esta situação à autora, apresentando a informação existente em Matsuda (2003:13), a autora verificou que, de facto, em japonês, a obra dos 3 ensinamentos de Kukai corresponde a “*Sango Shiki*” e não a “*Shiki Sango*”, como esta nos apresentara em (119a). Tendo estes fatores em consideração, optámos por corrigir este pequeno lapso.

Em suma, tendo a obra que traduzimos um conteúdo fundamentalmente informativo, o nosso trabalho de tradução foi orientado por um princípio de correção dos lapsos que foram detetados no TP. Como referimos atrás, as correções realizadas resultaram de pesquisas que recorreram a fontes fidedignas e, em vários casos, de indicações da autora do TP.

4.2 Tradução de citações

Na tradução de *Kana, alma de mujer*, registámos, no segundo capítulo da obra, intitulado *La mujer aristocrática en Heian*, várias citações de excertos de um clássico da literatura japonesa, utilizadas pela autora para ilustrar as situações que, no decurso deste capítulo, ia descrevendo. Para tal fim, Paloma Fadón Salazar utiliza a tradução espanhola de Jordi Fibla deste clássico literário nipónico, cujo título original é *Genji Monogatari*, traduzido por este tradutor espanhol como *La Historia de Genji* (2006).

Tendo em conta este abundante recurso a citações de excertos de uma mesma obra, e sendo esta um clássico literário japonês, decidimos verificar se existiria alguma tradução portuguesa da mesma já publicada que pudéssemos, eventualmente, utilizar. Consequentemente, verificámos que, de facto, já tinham sido publicadas duas traduções portuguesas desta obra de referência da literatura nipónica. A tradução portuguesa primeiro publicada é de 2008 e intitula-se *O Romance do Genji*, traduzida por Carlos

Correia Monteiro de Oliveira, a segunda é de 2009 e intitula-se *O Romance de Genji*, traduzida por Elisabete Calha Reia. Uma vez que os títulos destas traduções são idênticos, podendo esta situação gerar alguma confusão denominativa, referir-nos-emos a *O Romance do Genji* e a *O Romance de Genji* como tradução de Oliveira e tradução de Reia, respetivamente.

Sendo *Genji Monogatari* uma obra do século XI, tendo portanto sido escrita em japonês antigo, é natural que as traduções mais recentes deste clássico literário se façam a partir de outras traduções, principalmente a partir da tradução inglesa de Arthur Waley (1929), intitulada *The Tale of Genji*, a qual chega “*a consituirse en todo un clásico y referente para otras muchas traducciones en diferentes lenguas*” (Fadón 2009:49).

Pelas notas editoriais e de prefácio, verificámos que *La Historia de Genji*, a referida tradução espanhola citada por Paloma Fadón Salazar, segue a tradução do norte-americano Royall Tyler (2001), intitulada *The Tale of Genji*. Paralelamente, a tradução de Oliveira, primeira tradução portuguesa publicada, orienta-se, por ordem de relevância, por três traduções feitas a partir do japonês: *Le Dit du Genji* (1988), tradução francesa de René Sieffert; *The Tale of Genji* (1929), tradução inglesa de Arthur Waley; e *La Novela de Genji* (2005), tradução espanhola de Xavier Roca-Ferrer. Já a tradução de Reia, segunda tradução portuguesa publicada, orienta-se, por ordem de relevância, pelas traduções inglesas de Arthur Waley – *The Tale of Genji* (1929) –, de Edward G. Seidensticker – *The Tale of Genji* (1976) –, e de Royall Tyler – *The Tale of Genji* (2001) –, e, finalmente, pela tradução espanhola de Xavier Roca-Ferrer – *La Novela de Genji* (2005).

Comparando as duas traduções existentes em português, tendo como critério a tradução de referência utilizada no TP, optaríamos preferencialmente pela tradução de Reia – *O Romance de Genji* –, que tem como uma das traduções de referência a de Royall Tyler.

Apesar de a utilização de excertos de uma das traduções portuguesas parecer uma hipótese plausível, notámos algumas condicionantes que tornaram o recurso a citações de fragmentos das traduções de Oliveira ou de Reia particularmente difícil. Estas condicionantes relacionam-se com o facto de as traduções portuguesas terem fontes de tradução distintas das da tradução espanhola utilizada pela autora do TP, recorrendo apenas uma delas, a tradução de Reia, à tradução de Royall Tyler, o que, por conseguinte, frequentemente resulta no não enquadramento destas citações no discurso da autora do TP. Uma outra condicionante relaciona-se com o facto de algumas traduções de referência

de *Genji Monogatari* dividirem a obra de formas diferentes, chegando, inclusive, a verificar-se a omissão de alguns trechos ou até de capítulos inteiros, situação evidenciada na tradução de Arthur Waley (Boiko 2011:8). Uma vez que ambas as traduções portuguesas têm como uma das referências de tradução a de Waley, esta condicionante explica o facto de, por vezes, não encontrarmos fragmentos textuais correspondentes aos referidos no TP, situação que impossibilita o recurso a qualquer uma das traduções portuguesas na nossa tradução.

Vejamos, em seguida, alguns exemplos que justificam a não utilização de fragmentos das traduções portuguesas de *Genji Monogatari* na nossa tradução. Cada exemplo encontra-se dividido em quatro secções: a) corresponde a uma nota do TP; b) apresenta o fragmento correspondente retirado da tradução de Oliveira; c) apresenta o fragmento correspondente retirado da tradução de Reia; d) apresenta a nossa tradução, realizada a partir de *La Historia de Genji*.

Atente-se no exemplo (120), em que Fadón deseja realçar a importância da escrivãzinha na escrita de uma missiva e na prática caligráfica, elemento não mencionado em nenhuma das traduções portuguesas.

(120)

- a) «Genji tentó en vano de dormir, entonces se apresuró a pedir que le trajeran una **escribanía** y en papel de doblar, más a la manera de la práctica caligráfica que como una verdadera carta, escribió...»

(Nota 14, página 52)

- b) «De repente, pediu material para escrever e numa caligrafia não elaborada, rabiscando caracteres como nos exercícios de escrita, redigiu o seguinte poema...»

(Tradução de Oliveira, página 83)

- c) «O príncipe, incapaz de adormecer, pediu papel para escrever e compôs o seguinte poema...»

(Tradução de Reia, página 78)

Considerando que a autora recorre à citação presente em (120a) com o objetivo de evidenciar a importância da escrivania na escrita de uma missiva e na prática caligráfica, optando por escolher uma citação que referisse esta peça de mobiliário, não seria indicado utilizarmos qualquer uma das traduções portuguesas, visto que nenhuma delas faz menção ao objeto que a autora pretende destacar. Veja-se ainda que o facto de, em (120c), se usar a expressão “O príncipe” e não “Genji” condiciona também a utilização desta citação, pois, no contexto do TP, o leitor não tem acesso a esta informação, podendo não associar este título de nobreza à personagem “Genji”, apenas mencionada pelo seu nome próprio, ao longo do segundo capítulo de *Kana, alma de mujer*.

Tendo estas condicionantes em conta, optámos por utilizar uma tradução nossa, feita a partir de *La Historia de Genji*, tradução citada por Paloma Fadón Salazar:

- d) «Genji tentou dormir em vão, então apressou-se a pedir que lhe trouxessem uma escrivania e, em papel de dobrar, mais ao jeito de prática caligráfica do que de uma verdadeira carta, escreveu...»
(Página 48, linha 19)

Creemos que esta opção suprime as faltas verificadas em (120b) e (120c), pois menciona-se a “escrivania”, objeto que a autora deseja destacar, e evita-se a utilização da palavra “príncipe”, que o leitor poderá não associar a “Genji”.

Vejamos, em seguida, um outro exemplo em que os fragmentos das traduções portuguesas não se enquadram no contexto do TP:

(121)

- a) «la caligrafía había sido alterada pero su gracia y su distinción no dejan de sorprenderle agradablemente»
(Nota 42, página 59)
- b) «A caligrafia, de negligência afectada, tinha estilo e graça, o que surpreendeu agradavelmente o **Príncipe**»
(Tradução de Oliveira, página 90)

- c) «**Alguém** havia escrito na seda, disfarçando a letra – uma caligrafia que, embora forçada, revelava elegância e bom gosto»
(Tradução de Reia, página 84)

No presente exemplo, a autora procura ilustrar uma situação em que, para seduzir, uma dama escreve no seu leque, adaptando a sua caligrafia à ocasião e à importância do homem que pretende seduzir. Apesar de ambas as traduções portuguesas transmitirem, de um modo geral, a mesma ideia, nenhuma delas parece encaixar-se no contexto do TP. Durante o segundo capítulo do seu ensaio, a autora menciona várias vezes “Genji”, utilizando sempre o nome próprio desta personagem e nunca o seu título nobiliário, situação que, à semelhança do que constatámos em (120c), não se verifica em (121b), que evidencia a posição hierárquica deste na sociedade japonesa. Uma vez que esta se apresentaria como uma informação nova para o leitor, podendo este, eventualmente, nem associar esta posição hierárquica a “Genji”, não seria aconselhável utilizar esta citação. Relativamente a (121c), a utilização do pronome indefinido “alguém” dificulta a inserção deste fragmento no contexto do TP pelo facto de a autora se referir à escrita de uma mulher determinada, e não de “alguém”.

Posto isto, optámos por utilizar uma tradução nossa, realizada a partir da citação em espanhol presente no TP:

- d) «a caligrafia havia sido alterada, mas a sua graça e distinção não deixam de o surpreender agradavelmente»
(Página 55, linha 1)

Esta opção, quanto a nós, contorna as condicionantes acima mencionadas, verificadas nas traduções portuguesas.

Observemos, por último, o exemplo (122), ilustrativo de uma outra situação em que os fragmentos das duas traduções portuguesas não reúnem condições para serem utilizados na nossa tradução:

(122)

a) «era una nota en delgado papel blanco, muy bien escrita, pero no tenía nada que llamara la atención en particular. La caligrafía era muy buena. Ciertamente se trataba de un hombre cultivado. La **dama de personal** para quien su ausencia por una noche no significaba nada, hizo caso omiso de su grave inquietud y ni siquiera le respondió. **Él** se sintió abrumado y se pasó el día sumido en la melancolía.»

(Nota 47, página 61)

b) «A tinta destacava-se nitidamente no fino papel branco, mas o efeito não era muito agradável. A caligrafia denotava uma certa aplicação pois, com efeito, fora sempre pelo saber que ele se distinguira. A **Dama Tamakazura**, que não se sentira afectada pela sua ausência nocturna, nem sequer se dignou a dar um relance de olhos pela missiva que ele escrevera de coração alvoraçado; por conseguinte, não lhe respondeu e o **General** passou o dia numa espera angustiada.»

(Tradução de Oliveira, página 368)

c) «A carta tinha sido escrita em fino papel branco e a sua caligrafia era de um carácter impetuoso, mas no conjunto resultava aceitável, pois apesar da sua rudeza, **Higikuro** era um homem bastante culto. **Tamakazura** não tinha lamentado em absoluto a sua ausência. Nem sequer leu a carta, nascida da profunda agitação do autor, e não lhe deu resposta alguma.»

(Tradução de Reia, página 760)

No presente exemplo, a autora procura ilustrar uma situação em que o homem recorre à carta para mostrar o seu arrependimento a uma mulher. Apesar de ambas as traduções portuguesas transmitirem o conteúdo presente em (122a), estas dão designações diferentes às personagens da narrativa. Enquanto, em (122a), se refere uma personagem pelo seu cargo: “dama de personal”, em (122b) e (122c), esta personagem é referida pelo seu nome próprio: “Tamakazura”, verificando-se ainda, em (122b) e (122c), referência a uma outra personagem: “General” e “Higikuro”, respetivamente, que, em (122a), é primeiramente referida pela expressão nominal “un hombre” e, posteriormente, pelo

pronome pessoal “él”. Tendo em consideração que as personagens “Tamazakura”, “General” e “Higikuro” não são mencionadas no TP, o recurso a qualquer uma das traduções portuguesas seria desaconselhado, pois as referidas personagens, no TP, nunca haviam sido introduzidas ao leitor.

Posto isto, optámos também, nesta situação, por recorrer a uma tradução a partir de *La Historia de Genji*:

d) «era um bilhete em fino papel branco, muito bem escrito, mas não tinha nada em particular que chamasse a atenção. A caligrafia era muito boa. Tratava-se certamente de um homem cultivado. A Intendente da Câmara Imperial, para quem a sua ausência por uma noite não significava nada, ignorou a sua grave inquietude e nem sequer lhe respondeu. Ele sentiu-se angustiado e passou o dia sumido na melancolia.»

(Página 56, linha 17)

Esta opção, a nosso ver, evita a condicionante verificada em (122b) e (122c), ao não referir as personagens pelo nome próprio.

Em suma, perante a verificação de citações de excertos de uma obra no TP e tendo conhecimento da existência de uma tradução já publicada desta obra na língua para a qual traduz, um tradutor, poderia, naturalmente, optar por utilizá-la. No entanto, como verificámos nesta secção, poderão existir algumas condicionantes que impossibilitam esta utilização. No caso que analisámos, *La Historia de Genji*, tradução utilizada por Paloma Fadón Salazar, é uma tradução de uma tradução, que parte da tradução para o inglês de Royall Tyler. No entanto, as traduções portuguesas deste clássico literário japonês seguem traduções diferentes, situação que dificulta a possibilidade de recorrer a qualquer uma delas, pois os fragmentos correspondentes das traduções portuguesas poderão não ser compatíveis com discurso da autora do TP, ou, inclusive, nem existir de todo.

CONCLUSÃO

O presente trabalho teve como objetivo o comentário da tradução efetuada ao longo do Trabalho de Projeto integrado no Mestrado em Tradução da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

O trabalho desenvolveu-se em duas fases, tendo a primeira correspondido à nossa proposta de tradução da obra *Kana, alma de mujer* (2009), da autoria de Paloma Fadón Salazar, e a segunda à elaboração de um relatório de tradução, onde abordámos algumas questões que se salientaram ao longo do nosso processo de tradução, apresentando, seguidamente, as estratégias utilizadas para a sua resolução.

Apesar de, devido à extensão do texto trabalhado (134 página), termos identificado outras questões de tradução que seria igualmente interessante abordar, por uma questão de restrição de espaço neste relatório, demos especial atenção aos aspetos cuja ocorrência foi mais frequente, nomeadamente aspetos lexicais, sintáticos e de organização textual.

O relatório, objeto desenvolvido durante a segunda fase deste trabalho, estruturou-se em dois capítulos.

No capítulo I, intitulado “Questões iniciais”, num primeiro momento, procedemos à caracterização da obra e da autora; seguidamente, abordámos a temática da tipologia textual, analisando, mais concretamente, os tipos textuais identificados na obra traduzida: explicativo, descritivo, narrativo e argumentativo; finalmente, refletimos sobre o papel do tradutor no processo comunicativo, questão que se levantou devido ao facto de, durante o processo de tradução do texto trabalhado, termos encontrado alguns lapsos no texto de partida, assim como alguns problemas de coesão, sobretudo a nível referencial, que nos levaram a refletir sobre a atitude passiva ou ativa que o tradutor deveria, efetivamente, adotar.

No capítulo II, intitulado “Análise de questões de tradução”, refletimos sobre algumas questões, problemas e dificuldades de tradução que foram surgindo ao longo do trabalho desenvolvido e sobre as estratégias utilizadas para a resolução dos mesmos. O capítulo segmentou-se em quatro partes, sendo a primeira referente a aspetos lexicais, a segunda a aspetos sintáticos, a terceira a aspetos de coesão textual e, por fim, a quarta a outras questões de tradução relevantes para o presente trabalho.

A secção relativa aos aspetos lexicais dividiu-se em três pontos principais: léxico não especializado, léxico especializado e, ainda, a tradução de expressões onomásticas.

No primeiro ponto, abordámos fenómenos como a sinonímia, a nível intra e interlinguístico, as combinatórias lexicais, os falsos amigos e os empréstimos, dada a sua frequente ocorrência na nossa tradução. No segundo ponto, analisámos alguns exemplos de terminologia presente no texto trabalho, principalmente referente à religião budista. No terceiro e último ponto, refletimos sobre a ocorrência de expressões toponímicas e antroponímicas na obra traduzida, e apresentámos as estratégias utilizadas.

Na secção relativa aos aspetos sintáticos, abordámos tópicos como: as propriedades de seleção categorial dos predicados verbais, que podem ser distintas entre as línguas de partida e de chegada; a ordem de palavras, mais concretamente, a ordem relativa do sujeito e do verbo e a ordem dos pronomes clíticos relativamente ao verbo; por último, as expressões com possessivos, dado que este foi um aspeto sintático verificado na nossa tradução e divergente nas línguas de trabalho.

Na secção relativa aos aspetos de coesão textual, apresentámos alguns mecanismos que asseguram a sequencialização textual, nomeadamente a coesão frásica, interfrásica, o paralelismo estrutural e, ainda, a coesão referencial, uma vez que o recurso a estes mecanismos foi determinante para obtermos uma tradução correta e gramaticalmente coesa.

A última secção prendeu-se com a abordagem de outras questões de tradução relevantes para este trabalho, não integráveis nas secções anteriores, como os lapsos no texto de partida, ponto onde apresentámos alguns problemas verificados no texto de partida, tendo, posteriormente, apresentado a nossa proposta de reformulação; e a tradução de citações, ponto em que refletimos sobre a possibilidade de utilizarmos, na nossa tradução, fragmentos de traduções portuguesas já publicadas de uma obra frequentemente citada no texto de partida.

Por último, em Anexo, apresentamos a nossa proposta de tradução da obra *Kana, alma de mujer*, desenvolvida no decurso da primeira fase deste Trabalho de Projeto.

Como já foi referido na Introdução, o trabalho desenvolvido revelou-se importante para a minha formação enquanto (futura) tradutora, uma vez que me conduziu a uma maior perceção das questões envolvidas no processo de tradução e da multiplicidade de fatores que contribuem para a correção e a adequação de uma tradução.

Fica, neste espaço, também expresso o meu desejo de, se possível, publicar a proposta de tradução apresentada, uma vez que se trata, como já referimos, de uma obra ainda não publicada em português e que explora uma temática pouco divulgada nesta língua.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAM, Jean-Michel (1987). «Approche linguistique de la séquence descriptive». *Pratiques*, nº 55, pp. 3-27.

ADAM, Jean-Michel & André PETITJEAN (1989). *Le texte descriptif*. Paris: Nathan.

ADAM, Jean-Michel (1991). «Cadre théorique d'une typologie séquentielle». *E.L.A.*, nº 83, pp. 6-18.

ADAM, Jean-Michel (1992). *Les textes: types et prototypes: récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Paris: Nathan.

ALARCOS, Emilio Llorach (1999). *Gramática de la lengua española*. Real Academia Española, Colección Nebrija y Bello. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A.

AZEREDO, Olga, Isabel Freitas PINTO & Carmo Azeredo LOPES (2011). *Gramática Prática de Português*. Lisboa: Lisboa Editora, S.A.

BAKER, Mona (1992). *In Other Words: A Coursebook on Translation*. London & New York: Routledge.

BAKER, Mona (1993). «Corpus Linguistics and Translation Studies. Implications and Applications». In Mona Baker, Gill Francis and Elena Tognini-Bonelli (eds.) *Text and Technology: In Honor of John Sinclair*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 233-250.

BASSNETT, Susan (1991). *Translation Studies*. Revised edition. London & New York: Routledge.

BASSOLS, Margarida & Anna Maria TORRENT (2003). *Modelos Textuales, Teoría y Práctica*. 2ª edição. Barcelona: Eumo-Octaedro.

BELL, Roger T. (1991). *Translation and Translating: Theory and Practice (Applied Linguistics and Language Study)*. New York: Longman.

BERMAN, Antoine (1997). «A tradução e a letra ou a pousada do longínquo». In JORGE, Guilhermina (coord.). *Tradutor dilacerado: reflexões de autores franceses contemporâneos sobre tradução*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 15-63.

BERMAN, Antoine (2000). «Translation and the trials of the foreign». In VENUTI, Lawrence (ed.). *The Translator Studies Reader*. London: Routledge, pp.284-297.

BEVILACQUA, Cleci (2004/2005). «Fraseologia: perspectiva da língua comum e da língua especializada». *Revista Língua & Literatura*. Vol. 6 e 7, nº10/11, pp.73-86.

BOIKO, Leonardo. (2011). «As traduções do *Genji Monogatari*». Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://namakajiri.net/letras/genjitrans/genji.pdf> [Consultado a 7 de Março de 2014].

BRITO, Ana Maria (2003). Categorias sintáticas. In MATEUS, Maria Helena Mira, Ana Maria BRITO, Inês DUARTE, Isabel Hub FARIA, Sónia FROTA, Gabriela MATOS, Fátima OLIVEIRA, Marina VIGÁRIO & Alina VILLALVA (2003). *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 5ª edição revista e aumentada, pp 323-417.

BROECK, R. van den (1978). «The concept of equivalence in translation theory: some critical reflections». In J.S. Holmes, J. Lambertand R. van den Broeck (eds.) *Literature and Translation*. Leuven: Academic, pp. 29-47.

BUENDÍA, Miriam Castro (2013). *Phraseology in Specialized Language and its Representation in Environmental Knowledge Resources*. Tese (Doutoramento em Estudos Avançados de Tradução e Interpretação). Universidade de Granada.

CALSAMIGLIA, Helena & Amparo TUSÓN (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.

COLAÇO, Madalena (2005). Configurações de coordenação aditiva: tipologia, concordância e extracção. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

CONTENTE, Maria Madalena Dias Marques & João MAGALHÃES (2005). «Sinonímia e tipologia contrastiva da sinonímia terminológica em Medicina». Debate terminológico, Revista on-line RITERM, União Latina, Março 2005.

CONTENTE, Maria Madalena Dias Marques (2008). *Terminocriatividade, Sinonímia e Equivalência Interlinguística em Medicina*. Lisboa: Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa.

CORPAS, Gloria (1998). «Críterios generales de clasificación del universo fraseológico de las lenguas, con ejemplos tomados del Español y del Inglés». In ALVAR EZQUERRA, M. & G. CORPAS (eds.). *Diccionarios, Frases, Palabras*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad, pp. 157-187.

CORREIA, Margarita (1999). *A denominação das qualidades - contributos para a compreensão da estrutura do léxico do português*. Dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

CORREIA, Margarita (2005). «Terminologia, neologia e normalização: como tratar os empréstimos neológicos». *Terminómetro, número especial*, pp. 15-20.

CUENCA, María Josep (1995). «Mecanismos lingüísticos y discursivos de la argumentación». In *Comunicación, Lenguaje y Educación*, nº 24, pp. 23-40.

DÍAZ FERRERO, Ana (2003): «Portugués y español. La traducción de la semejanza». Disponível em : www.ugr.es/~dpto.ti/act/congresoICAIETI/res/archivos/Diaz.doc

DUARTE, Inês (2000). *Língua Portuguesa – Instrumentos de Análise*. Lisboa: Universidade Aberta.

DUARTE, Inês (2003a). Aspectos linguísticos da organização textual. In MATEUS, Maria Helena Mira, Ana Maria BRITO, Inês DUARTE, Isabel Hub FARIA, Sónia FROTA, Gabriela MATOS, Fátima OLIVEIRA, Marina VIGÁRIO & Alina VILLALVA (2003). *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 5ª edição revista e aumentada, pp 85-122.

DUARTE, Inês (2003a). Relações gramaticais, esquemas relacionais e ordem de palavras. In MATEUS, Maria Helena Mira, Ana Maria BRITO, Inês DUARTE, Isabel Hub FARIA, Sónia FROTA, Gabriela MATOS, Fátima OLIVEIRA, Marina VIGÁRIO & Alina VILLALVA (2003). *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 5ª edição revista e aumentada, pp 275-316.

DUARTE, Inês (2003b). «Algumas reflexões sobre ordem de palavras em línguas românicas de sujeito nulo». In *Língua Portuguesa: Estruturas, usos e contrastes*, Volume comemorativo dos 25 anos do Centro de Linguística da Universidade do Porto. Porto: CLUP, pp. 133-146.

DUCROT, Oswald (1973). «Les échelles argumentatives». In *La preuve et le dire*. Paris: Lingé Maison Mame, pp. 225-285.

FADÓN, Paloma Salazar (2009). *Kana, alma de mujer: Ensayo sobre caligrafía japonesa*. 1ª edição. España: Shinden Ediciones.

FERNANDES, Carla (2013). *As interferências lexicais entre o português e o espanhol: os falsos amigos*. Dissertação/relatório/Projeto/IPP, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

FRÉDÉRIC, Louis (2005). *Japan Encyclopedia*. Trad. Kathe Roth. Cambridge: Harvard University Press.

FREITAS, Tiago, Maria RAMILO & Elisabete SOALHEIRO (2003). «O processo de integração dos estrangeirismos no português europeu». In MENDES, Amália e Tiago FREITAS (orgs.) *Actas do XVIII Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*. Lisboa: APL pp. 371-385.

GONÇALVES, Anabela (2013). Verbo e sintagma verbal. In RAPOSO, Eduardo Bozaglo Paiva, Maria Fernanda Bacelar do NASCIMENTO, Maria Fernanda, Maria Antónia COELHO DA MOTA, Luísa SEGURA, Amália MENDES, Graça VICENTE, & Rita VELOSO (orgs.). *Gramática do Português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 1155-1214.

GRIZE, Jean-Blaise (1990). *Logique et langage*. Paris: Ophrys.

HATIM, Basil & Ian MASON (1990). *Discourse and the translator*. London: Longman.

HATIM, Basil & Ian MASON (1997). *The Translator as Communicator*. London: Routledge.

HAUSMANN, Franz Josef (1990). “Le dictionnaire de collocations”. In HAUSMANN, F. J. et al. *An International encyclopedia of lexicography*. Vol. 1. Berlin & New York: Walter de Gruyter, pp. 1010-1019.

HERBULOT, Florence (1997). «O tradutor dilacerado». In JORGE, Guilhermina (coord.). *Tradutor dilacerado: reflexões de autores franceses contemporâneos sobre tradução*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 103-112.

JORGE, Guilhermina (coord.) (1997). *Tradutor dilacerado: reflexões de autores franceses contemporâneos sobre tradução*. Lisboa: Edições Colibri.

JORGE, Guilhermina (2005). «Périple pela fraseologia portuguesa: abordagem lexicográfica». Ms.

LAROSE, Robert (1989). *Théories contemporaines de la traduction*. 2ª edição. Québec: Presses de l'Université du Québec.

LEFEVERE, André (1993). *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: The Modern Language Association of America.

LIMA, Conceição (2010). *Manual de Teoria da Tradução*. Lisboa: Edições Colibri.

LLORCA, Carmen Marimón (2006a) *Tema 6.El texto descriptivo*. Disponível em: <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4023/16/TEMA%206.EL%20TEXTO%20DESCRIPTIVO.pdf> [Consultado a 21 de março de 2014].

LLORCA, Carmen Marimón (2006b) *Tema 7.El texto narrativo*. Disponível em: <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4023/18/TEMA%207.EL%20TEXTO%20NARRATIVO.pdf> [Consultado a 21 de março de 2014].

LLORCA, Carmen Marimón (2006c) *Tema 8. La explicación*. Disponível em: <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4023/20/TEMA%208.LA%20EXPLICACION%2093N.pdf> [Consultado a 21 março de 2014].

LLORCA, Carmen Marimón (2006d) *Tema 9. La argumentación*. Disponível em: <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4023/22/TEMA%209.LA%20ARGUMENTACION%2093N.pdf> [Consultado a 21 de março de 2014].

MARTINS, Ana Maria (2013). Posição dos pronomes pessoais clíticos. In RAPOSO, Eduardo Bozaglo Paiva, Maria Fernanda Bacelar do NASCIMENTO, Maria Fernanda, Maria Antónia COELHO DA MOTA, Luísa SEGURA, Amália MENDES, Graça VICENTE, & Rita VELOSO (orgs.). *Gramática do Português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.2231-2301.

MATSUDA, William (2003). *The founder reinterpreted: Kukai and vraisemblant narrative*. Dissertação (Mestrado em Artes, Línguas e Literaturas do Leste Asiático (Japão)) Universidade do Hawai.

McKEOWN, Kathleen, Dragomir RADEV (2000). «Collocations». In DALE, R., H. MOISL & H. SOMERS (eds.) *A Handbook of Natural Language Processing*. New York: Marcel Dekker, pp. 507-523.

McCULLOUGH, William (2008). The Heian court, 974-1070. In SHIVELY, Donald & William McCULLOUGH (eds.) *Cambridge History of Japan*. Vol. II. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 74-80.

MEETHAM, A. R. & R. A. HUDSON (1969). *Encyclopedia in Linguistics, Information and Control*. Oxford: Pergamon.

MENDES, Luísa (2013). Organização textual e articulação de orações. In RAPOSO, Eduardo Bozaglo Paiva, Maria Fernanda Bacelar do NASCIMENTO, Maria Fernanda, Maria Antónia COELHO DA MOTA, Luísa SEGURA, Amália MENDES, Graça VICENTE, & Rita VELOSO (orgs.). *Gramática do Português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 1691-1743.

MOLINA, Daniele (2010). «Empréstimos linguísticos no campo lexical: a contribuição do português para o léxico da língua inglesa». *GATILHO*, v.11. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistagatilho/files/2010/12/Molina.pdf> [Consultado a 9 de junho de 2014].

MUNDAY, Jeremy (2001). *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. New York: Routledge.

MURASAKI, Shikibu (1929). *The Tale of Genji*. Trad. Arthur Waley. Boston: Houghton Mifflin.

MURASAKI, Shikibu (1976). *The Tale of Genji*. Trad. Edward G. Seidensticker. New York: Alfred A. Knopf.

MURASAKI, Shikibu (1988). *Le Dit du Genji*. Trad. René Sieffert. Paris: Publications Orientales de France.

MURASAKI, Shikibu (2001). *The Tale of Genji*. Trad. Royall Tyler. New York: Viking Press.

MURASAKI, Shikibu (2005). *La Novela de Genji, Primera Época*. Trad. Xavier Roca Ferrer. Madrid: Ediciones Destinos S.A.

MURASAKI, Shikibu (2006). *La Historia de Genji*, Vol. I e II. Edição Royall Tyler. Trad. Jordi Fibla. Girona: Ediciones Atalanta.

MURASAKI, Shikibu (2008). *O Romance do Genji*, Vol. I e II. Trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: RelógioD'Água.

MURASAKI, Shikibu (2009). *O Romance de Genji*, Vol. I e II. Trad. Elisabete Calha Reia. Vila Nova de Gaia: Exodus.

NEWMARK, Peter (1981). *Approaches to Translation*. Oxford & New York: Pergamon.

NEWMARK, Peter (1988). *A Textbook of Translation*. London: Longman.

NIDA, Eugene A. (1964). *Toward a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill.

NORD, Christiane (2003). «Proper names in translations for children: *Alice in Wonderland* as a case in point». *Meta: Translators' journal*, vol. 48, nº1-2, pp. 182-196. Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/meta/2003/v48/n1-2/006966ar.html> [Consultado a 10 de Agosto de 2014].

PLANTIN, Christian (1990). *Essais sur l'argumentation*. Paris: Kimé.

PYM, Anthony (2012). *On Translator Ethics*, trad. H. Walker. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.

RAPOSO, Eduardo (1992). *Teoria da Gramática: A faculdade da linguagem*. Lisboa: Ed. Caminho.

REBELLO DE ANDRADE, Ana Mineiro (2002). «A terminologia do empréstimo linguístico no português europeu: uma terminologia ambígua?». In *Actas do Encontro Comemorativo dos 25 anos do CLUP*. Vol.2. Porto: CLUP, pp. 35-44.

RUNDELL, Michael (2010). *Macmillan Collocations Dictionary for Learners of English*. Oxford: Macmillan Publishers Ltd.

SCHLEIERMACHER, Friedrich (2003). *Sobre os diferentes métodos de traduzir. Über die verschiedenen methoden des übersetzens*, trad. J. Justo. Porto: Porto Editora.

SHIRINZADETH, Seyed & Tengku MAHADI (2014). «Translating Proper Nouns: A Case Study on English Translation of Hafez's Lyrics». In *English Language Teaching*, Vol. 7, Nr. 7.

Disponível em: <http://www.ccsenet.org/journal/index.php/elt/article/view/37811/21131> [Consultado a 9 de Agosto de 2014].

STEINER, George (1998). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. 3ª edição. Londres, Oxford & New York: Oxford University Press.

VAZ DA SILVA, Ana Margarida & Guillermo VILAR (2004). «Os falsos amigos na relação espanhol - português». *Cadernos de PLE* 3.

VENUTI, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London & New York: Routledge.

VENUTI, Lawrence (1997). «The American Tradition». In Mona Baker (ed.) *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London & New York: Routledge.

VENUTI, Lawrence (1999). *L'invisibilità del traduttore: Una Storia della Traduzione*, trad. M. Guglicemi. Roma: Armando Editore.

VERMES, Albert Péter (2001). *Proper names in translation: A relevance- theoretic analysis*. Tese de Doutorado apresentada à Universidade de Károly Eszterházy.

VERMES, Albert Péter (2003). «Proper names in translation: An explanatory attempt». *Across Languages and Cultures*, 4(1), pp. 89-108. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1556/Acr.4.2003.1.5> [Consultado a 2 de Janeiro de 2015]

VITA, Cláudia Pacheco (2005). *A opacidade da suposta transparência: quando “amigos” funcionam como “falsos amigos”*. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana). Universidade de São Paulo.

WERLICH, Egon (1976). *Typologie der texte*. Heidelberg: Quelle & Meyer.

ANEXO

Proposta de tradução da obra

Kana, alma de mujer

Kana

alma de mulher

Para a Carmen, minha irmã

Pela sua alma de mulher
de escondida beleza

Paloma Fadón Salazar

Kana

alma de mulher

Ensaio sobre
caligrafia japonesa

Índice

Agradecimentos	Pág.9
Introdução	Pág.11
CAPÍTULO I: OS <i>KANA</i> E <i>KUKAI</i>	Pág.17
CAPÍTULO II: A MULHER ARISTOCRÁTICA EM HEIAN	Pág.39
CAPÍTULO III: OS <i>SHIKISHI</i>	Pág.77
Conclusão	Pág.119
Bibliografia	Pág. 129

Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à «*Century Cultural Foundation*» de Kamakura, no Japão, o seu apoio económico a esta investigação que, através da sua representante em Amesterdão, Sra. Jascha Kraaiipoel, difundiu o seu especial interesse pela arte menos conhecida e que o Japão medieval guarda com zeloso respeito e admiração. Gostaria também de agradecer ao «*International Research Center for Japanese Studies*» (Nichibunken) de Quioto, ao qual tive acesso graças à compreensão e ao apoio da Sra. Yukiko Okuno, e no qual encontrei a sua inestimável biblioteca, paraíso de qualquer investigador das humanidades, da qual desfrutei com prazer.

Foi a calígrafa Teresa Herrero Ferrio quem, de todo o coração e com paixão, desinteressadamente me ofereceu a beleza e a poesia da grande e universal arte da caligrafia em *kana* que chega ao âmago da alma do Japão. Leu, com paciência e carinho, as páginas que iam configurando este ensaio, oferecendo-me a sua apreciação e as suas sugestões, que tanto me ajudaram, embora nem sempre lho tenha dado a entender.

No padre Jesús González Valles, encontrei o caminho daquele que percorrera com a paixão e a energia da juventude, há tantos anos atrás, e que ainda olha com curiosidade e dedicação, um país longínquo na geografia e no pensamento, revelando-me lugares e olhares que tanto enriqueceram a minha paisagem. Fico-lhe eternamente grata, agora que já empreendeu a sua última viagem, permanecendo, no entanto, no meu coração, a sua palavra e o seu olhar.

Introdução

A China foi a grande protagonista, culturalmente falando, do Japão que o período Heian (794-1185) herdará. O Japão foi descobrindo paulatinamente a civilização chinesa, que aprendeu a admirar e pela qual se interessou profundamente até ficar com um dos seus grandes valores: a escrita.

É através da religião budista que a cultura vai penetrar no arquipélago, passando previamente pela Coreia. O príncipe Shotoku (574-622), que passa a ser regente imperial em 593, é o promotor do budismo e será a pessoa que o instituirá como religião estatal em 594. Será também ele quem, pela primeira vez, porá em termos de igualdade os imperadores da China e do Japão, quando, em 607, envia uma embaixada à corte imperial chinesa, saudando-a com a seguinte expressão de cortesia cheia de aspirações: «do Imperador do Sol Nascente para o Imperador do Sol Poente».

O budismo introduz as suas crenças, que ao princípio chocam com as autóctones, mas que chegarão a ser aceites, promovendo-se o sincretismo entre o sintoísmo e o budismo, facto de extraordinário interesse, porque o sintoísmo é capaz de assimilar e transformar os seus valores até alcançar uma evolução que se adapta muito positivamente à nova realidade. A influência dos monges budistas cresce de maneira imparável até alcançar as esferas imperiais na sua ambição de unir estado e religião no período Nara (710-784), de tal maneira que os mosteiros budistas que se encontravam estrategicamente situados na capital Nara chegaram a concentrar poder e influência excessivos na vida quotidiana das mais altas esferas da sociedade, não deixando de protagonizar uma corrupção cada vez mais ostensiva que se tornou inevitável controlar.

A mudança de período e a transferência da capital para Heian, hoje Quioto, tem, entre outros, o propósito de contrariar o poder da igreja budista, limitando o número de monges e a construção de edifícios nos templos. Na nova capital, começar-se-á a edificar nos arredores da cidade, para manter a sua influência também na periferia. Dois destes edifícios serão construídos no limite sul da mesma e a maioria nas suas imediações, tanto nas florestas mais próximas como nas montanhas, onde se irão criar grandes complexos monásticos que imprimem uma nova dinâmica à vida religiosa. Dois monges, como tantos outros já o tinham feito, partirão para a China para estudar, sendo, no seu regresso, protagonistas de importantes reformas, marcando um período cuja importância é transcendental para entender o curso que os eventos vão tomar.

O monge budista Saicho (767-822) voltaria, em 805, ao seu país, tendo estudado a doutrina *Tendai*, cujos princípios se centram no Sutra do Lótus, que afirma que a natureza de Buda existe em todos os seres sensíveis. Será ele quem realizará os primeiros ritos *mikkyo*, que nunca antes tinham ocorrido no Japão. Construiu para a sua seita o mosteiro Enryakuji no topo do monte Hiei, onde antes de viajar para a China já tinha guardado retiro, vivendo numa cabana para eludir os interesses excessivamente corruptos dos monges de Nara.

O também monge budista Kukai (774-835), conhecido pelo honorífico Kobo Daishi, eclipsou o anterior pela força do seu carácter e da sua grande personalidade, propagando a doutrina da «palavra verdadeira» ou *Shingon*. Voltou da China em 806 como o oitavo patriarca do budismo esotérico. Encontrou no imperador Saga (786-842) o seu padrinho, e na atribuição do monte Koya o lugar ideal para construir o seu célebre complexo de mosteiros, nos quais pôde assegurar o seu legado budista. Introduziu um novo discurso, tanto político como espiritual, que constituirá a base da cultura japonesa autóctone, a qual se estabelece a partir da herdada de outros países, principalmente da China, mas que, com Kukai, alcança independência e assimilação do mais próprio e característico do arquipélago.

Foi um grande calígrafo, de facto faz parte do grupo *Sanpitsu* ou «Três Excelentes Calígrafos», que são, para além do monge Kukai, o imperador Saga (786-842) e Tachibana no Hayanari (?-842). A sua enorme influência faz com que o estudo do budismo, juntamente com outras disciplinas, se propague como uma condição indispensável para o avanço da sociedade. Também contará com o apoio das mais altas esferas, conseguindo que tanto monges como aristocratas aprofundem os seus conhecimentos, fazendo da escrita um meio imprescindível para aprender, adaptando-a à fala japonesa. Veremos como através do estudo do chinês se chega aos silabários *kana*, e como esta nova escrita possibilita que a mulher aceda às letras japonesas, permitindo-lhe indiretamente uma aprendizagem da qual irá tirar um extraordinário partido, deixando um legado escrito de incalculável valor.

Homens e mulheres vão fazer do *kana* a sua melhor ponte para estabelecer relações ao intercambiar poemas que favorecerão o conhecimento mútuo, propiciando a intimidade, encontrando na caligrafia um dos aliados mais fiéis. Sem o pretender, entregam às mulheres uma das armas mais eficazes para que a sua intimidade não encontre fronteiras, sobretudo temporais, pois até aos dias de hoje, graças a elas, o segredo das suas relações pessoais e a intimidade dos seus corações permanecem.

Veremos como a arte da caligrafia irrompe no mundo feminino, dotando-o de sensibilidade que elas partilharão com os homens, acabando por ser o motor da sociedade aristocrática que encontra no pincel a ligação com a sua realidade mais preciosa, propiciando, por sua vez, o período de tempo em que mais em paz e harmonia se viveu no Japão.

A estética e a ética que se desenvolvem durante o período Heian continuarão vivas até aos nossos dias, valorizando o gesto que outorga ao silêncio um poder de que a palavra carece quando os sentimentos falam. Um silêncio que é terreno fértil para uma sociedade que antepõe ao discurso da razão a experiência da vida, cuja religião autóctone já potenciara baseando-se no poder da Natureza que situa o sagrado num espaço inacessível à vista, rodeado de silêncio num ambiente natural que cuida com esmero e renova, como fazem as estações com a própria natureza, num gesto que se vem repetindo desde tempos imemoriais.

A obra de caligrafia em *kana* mais apreciada é a denominada *San Shikishi* ou *Três papéis quadrados*, cujos caracteres aludem mais à cor do que à forma dos mesmos, e compreende o *Sunshoan Shikishi*, atribuída a Ki no Tsurayuki (872-946), o *Tsugi Shikishi* de Ono no Michikaze (894-966) e o *Masu Shikishi* de Fujiwara no Yukinari (972-1027). Obra que, tal como os seus autores, estudaremos cuidadosamente para investigarmos o traço que atende mais à fugacidade do que à permanência, na qual se conjugam assimetria e instabilidade, para deleite de uma harmonia inverosímil que se afasta da gravidade e da força, originando composições de grande preciosismo e novidade. Atribuída geralmente às mulheres, encontramos nesta escrita o melhor exemplo que chegou até aos nossos dias pela mão de homens que, no seu tempo, não passaram de todo despercebidos, graças à sua elevada posição social. Este é um exemplo de que a sensibilidade não é património do género feminino, mas sim da humanidade, e de que valores que tradicionalmente se atribuem à mulher não são por isso inferiores, mas parte de uma realidade que engloba outras realidades igualmente justas e necessárias.

A caligrafia em *kana* difere substancialmente da chinesa, sendo a primeira muito injustamente considerada inferior quer por preconceitos de género quer por agravos comparativos, que a colocam num segundo plano, onde, todavia, soube permanecer dignamente. Tendo em conta que o idioma chinês é monossilábico e o japonês polissilábico, encontramos aí, muito provavelmente, a razão pela qual o resultado não pode ser o mesmo, mas sim complementar. O caractere monossilábico encerra, em si

próprio, uma totalidade que lhe confere uma formação rotunda, redonda, assenta com gravidade ou emerge, imprimindo força e presença, elabora uma construção de si próprio, diferenciando bem princípios e fins, até criar uma estrutura óssea que, graças à modulação do pincel e das tonalidades da tinta, reveste de músculos e tendões, recriando uma pele suave e macia que mantém uma vida interior cheia de energia. O idioma polissilábico vai, inevitavelmente, tender para o encadeamento de vários caracteres para que o significado que se encerra, não em uma mas em várias sílabas, dê consistência a uma formação que não nasce de modo algum da abstração quando falamos da arte da caligrafia, independentemente da sua particularidade silábica, mas que, pelo contrário, parte de conteúdos concretos que transmitem, com várias sílabas, um significado cuja estética o reforça sem o ultrapassar, dando lugar ao encadeamento de uma forma natural. Pode chegar-se, ou não, à abstração, mas esta nunca é ponto de partida. Apesar de o encadeamento ocorrer ao caligrafar em chinês ou japonês, é mais ostensivo e paradigmático quando do japonês se trata. Poderíamos dizer que é um encadeamento que encontra na água o seu meio natural. Mais do que em terra firme, elimina a gravidade para ser mais como um peixe na água, ludibria a rotundidade para se tornar esteira de um instante fugaz, em si próprio invertebrado, silencia o traço com um gesto que alude mais àquilo que parte do que àquilo que fica.

Em 594, torna-se oficial a religião budista que chega da China através da Coreia. Dois séculos mais tarde, em 794, inicia-se o período Heian com um sincretismo já estabelecido entre o budismo e o sintoísmo. Um século mais tarde, em 894, o Japão retrai-se sobre si próprio, encerrando as suas fronteiras em busca da sua identidade. Kukai (774-835), uma das personalidades mais influentes e carismáticas da história do país, protagoniza uma renovação importante da religião budista, dando primazia à educação e ao aprofundamento da espiritualidade das religiões. A escrita ganha forma, desenvolvendo-se nos centros de estudo a evolução desde o *kanji* chinês aos silabários japoneses, que, com o tempo, chegariam a conhecer-se como *katakana* e *hiragana* – mais conhecidos como *kana* –, e, em 905, culmina com a escrita do primeiro texto oficial utilizando *hiragana*. Trata-se do prólogo que Ki no Tsurayuki (872-946) escreveu para a compilação do *Kokin waka shu*, a primeira antologia da melhor poesia japonesa. Fujiwara no Yukinari (972-1027) será considerado como aquele que deu a forma definitiva à caligrafia em *kana* com um estilo puramente japonês, criando escola para tempos vindouros. Três personalidades que nascem, curiosamente, com um século de diferença umas das outras, que caminham com a paixão pelo chinês, manifesta em

Kukai, mas tendente a encontrar a identidade do seu povo, que Tsurayuki cristaliza, inovando nas mais diversas frentes graças à herança recebida e à qual Yukinari outorga uma forma definitiva em que a origem chinesa fica eclipsada, para assentar nos valores autóctones que o longo olhar sobre si próprios fez florescer. O período Heian dá-se por terminado em 1185, tendo sido o intervalo de tempo mais longo de convivência em paz, no qual a cultura alcançou níveis de desenvolvimento inesperados, já com três séculos de fronteiras que viraram as costas ao exterior e aos quais sucedem outros três séculos em que a cultura que chegou de fora não veio para ficar, mas para se transformar, fazendo da mudança lugar de encontro.

Enquanto, oficialmente, os homens protagonizam para o exterior a história do seu país, as mulheres permanecem nas estâncias interiores, retirando de si próprias o ser que se identifica plenamente com a idiossincrasia do seu povo e que complementa com naturalidade o masculino, propiciando que a identidade japonesa seja uma realidade que acabe por atravessar fronteiras.

CAPÍTULO I

Os *Kana* e Kukai

Os *kana* são símbolos fonéticos criados a partir dos *kanji* ou ideogramas chineses. Enquanto ao *kanji* se chamou *mana* (a primeira sílaba –*ma*– significa em japonês «original», e a segunda –*na*– «caractere») ou caracteres verdadeiros, os *kana* – *ka* significa «emprestado» – começam por ser caracteres temporários ou emprestados, assim denominados porque se tomaram emprestados, simplificando a sua forma escrita para se referir apenas ao som, não tendo significado em si próprios. Na sociedade primitiva, já se utilizava a sílaba *na* para mostrar que se estava a falar do nome de uma coisa, o que nos indica o esforço por assimilar o que se adquiria de fora e adequá-lo às suas necessidades, uma constante ao longo de toda a sua história que chega aos nossos dias.

Kana evolui de *karina*, cujas duas primeiras sílabas fazem referência à ideia de temporário e a última à escrita, utilizando-se para expressar o sentimento de que o uso dos caracteres chineses, não pelo significado mas pela pronúncia, não era o adequado, de maneira que o seu uso não se podia considerar definitivo. A evolução fonética da palavra *karina* leva a *kanna* e depois a *kana*. *Mana*, no entanto, é o caractere chinês e são as letras reais utilizadas para o seu significado e, portanto, de forma correta.

Os contactos que o Japão mantém com a Coreia, e através desta com a China, introduzem a escrita chinesa no arquipélago, primeiro através dos sutras ou textos da religião budista, escritos em chinês, aos quais se seguirão textos de carácter filosófico e histórico. O Japão, no século V, carece de escrita. De facto, existe a figura do *kataribe*, cuja função é guardar na memória os mitos e lendas, assim como factos históricos ocorridos no país, e recitá-los de memória em cerimónias da corte, primando nesta profissão a mulher sobre o homem. Esta tradição oral, numa sociedade ágrafa, era toda uma instituição oficial integrada por estes narradores, que nos recordam, desde logo, os de outras culturas bem distantes, como os jograis castelhanos, e que não deixam de surpreender pelo dom especial de memória do qual fazem gala. A sua contribuição foi, sem dúvida, decisiva na redação do *Kojiki*, a primeira crónica de feitos antigos conhecida, terminada em 712. A segunda crónica não tardará muito a aparecer, data do ano 720 e conhece-se por *Nihonshoki*, que se traduziria literalmente por *Anais do Japão*. Ao contar com a ajuda de coreanos peritos no idioma chinês, marca uma diferença substancial relativamente à anterior, muito mais primitiva. A segunda assemelha-se profundamente aos anais da dinastia chinesa Han.

No entanto, a enorme diferença que existe entre o idioma japonês e o chinês converte a utilização dos caracteres chineses para escrever japonês numa tarefa quase impossível.

O primeiro passo dado na consecução desta enorme tarefa é inventar um sistema permanente para escrever foneticamente japonês, empregando o caractere chinês unicamente pela sua pronúncia, sem qualquer referência ao sentido. A obra que surge deste começo é o *Manyoshu*, que data do século VIII. Trata-se de uma antologia poética que dará nome a esta escrita, embora tal só tenha acontecido a partir do período Edo (618-1868), durante o qual se lhe outorgou o nome de *manyō gana*. Antes do período Edo, conhecia-se a leitura *on*, que segue a pronúncia chinesa dos caracteres chineses, a leitura *kun*, de acordo com a pronúncia japonesa desses mesmos caracteres chineses, e a leitura *gikun*, ou leitura inverosímil, com um certo carácter humorístico.

O idioma chinês é monossilábico, enquanto o japonês é polissilábico. Assim, no idioma chinês, ao recorrer-se ao caractere como símbolo fonético, utilizava-se um caractere para cada sílaba. O resultado, como podemos imaginar, para um chinês, embora reconhecendo cada um dos caracteres, é um hieróglifo indecifrável, pois ele seria incapaz de encontrar sentido algum no escrito, devendo abstrair-se do significado para se concentrar unicamente na sua pronúncia, o que para ele se converte num trava-línguas. Cada caractere num idioma monossilábico encerra um significado. Pôr vários destes caracteres numa palavra de um idioma polissilábico carrega demasiado a escrita, pois eles são em si próprios mais complexos do que os símbolos fonéticos de um silabário.

O *Kojiki* está escrito numa mistura de caracteres chineses reais ou *kanji*, isto é, utilizados pelo seu sentido, e de *manyōgana* puramente fonético. No início do período Heian (794-1185), continua a utilizar-se o *manyōgana*, que acarreta um importante inconveniente, pois ao ser necessário um caractere para cada sílaba, o número de traços a realizar para cada palavra era excessivo. De maneira que o seguinte passo, necessário, é ir reduzindo o número de traços, situação que não se acomete como um projeto consciente para se alcançar um fim planeado. Pelo contrário, os estudantes de chinês, filhos de nobres e aristocratas, começam, de forma muito natural, a anotar criptograficamente entre linhas a pronúncia dos *kanji*, assim como sufixos e partículas gramaticais que o idioma japonês possuía e o chinês não, para o que necessitavam de uma grafia muito simplificada que agilizasse a transcrição. Começam

entretanto a escrever só uma parte do *manyogana*, que, anotado junto ao *kanji* ou *mana*, lhes deu a chave de como pronunciá-lo em japonês, a sua leitura *kun*. A prática de reter apenas uma parte do *manyogana* dá origem ao *kata-kana*, que apela a um *kana* imperfeito que se opõe ao *kana* «perfeito» ou *manyogana*.

Esta abreviação ou simplificação que é o *katakana* encaminhar-se-ia, com o tempo, para transcrever com facilidade todos os vocábulos provenientes de línguas estrangeiras, assim como nomes próprios. Durante o período Heian (794-1185), apenas os homens tinham acesso ao ensino, pelo menos oficialmente, por isso a escrita protagonizada pelos homens ou *ma-gana* que o *katakana* agiliza recebeu o nome de *otoko de* ou escrita masculina. Pelo contrário, as mulheres ficam excluídas de qualquer sistema de ensino oficial, portanto não podemos dizer que participem na evolução da escrita.

O *katakana*, com a sua considerável redução do número de traços, caracteriza-se por linhas retas muito simples. Aparecerá no século IX como um sistema de anotação complementar, indicando a leitura *kun* de textos chineses e das escrituras budistas. Uma prática na qual vão participar muito ativamente os monges que deviam estudar e aprofundar os sutras ou escrituras budistas que vinham escritas em chinês. Por volta do ano 950, o número de *katakana* era muito elevado para uma sílaba concreta. Este número foi-se reduzindo paulatinamente, até chegar ao período Muromachi (1331-1573), no qual se unifica um sistema em que as formas antigas tinham desaparecido, que é praticamente o que se conhece hoje em dia.

Para os documentos oficiais, recorria-se ao *kanji* ou *mana*, ou seja, continuava a escrever-se em chinês, utilizando-se o estilo *kai sho* ou normal, que não é senão um estilo caligráfico no qual prima um traçado regular dos caracteres para uma compreensão clara e sem ambiguidades, em oposição a outros estilos mais artísticos, mas menos evidentes no momento de os caracteres serem lidos, como o *gyo sho* ou estilo corrente e o *so sho* ou cursivo.

O *otoko de* ou escrita masculina prima pelos caracteres baseados no seu sentido, com uma base sólida sobre o chinês original, flexibilizando-o com o *katakana*, que não procura a sua vertente artística, mas a clareza e a eficácia. A escrita masculina encontra a sua oposição e o seu complemento na escrita feminina, conhecida como *onna de*, que também tem a sua origem no período Heian (794-1185). A escrita feminina desenvolve-se em torno do silabário *hiragana*, que alude a uma escrita fácil. *Hira* quer dizer «fácil», redondo – usado normalmente ou habitualmente –, portanto, o *hiragana* considera-se a

escrita de forma fácil e redonda, em comparação e por oposição aos complicados caracteres chineses.

O *hiragana* também evolui do *manyogana*, quando este se utilizava para anotar os poemas fora do âmbito oficial ou religioso, primando a criatividade e o sentimento. À força de escrever *manyogana* na margem dos poemas em chinês, para facilitar a sua leitura *kun*, este foi-se deformando progressivamente, para além de simplificar o seu traçado, sobretudo devido a uma escrita íntima e personalizada, própria da poesia onde o amor e a paixão se tornam presentes. Para além disso, o estilo caligráfico utilizado para o escrever era o mais artístico de todos, o *so sho* ou cursivo que procura a estética, a beleza, aquela curva que unia os desejos, composições que dizem mais ao coração do que à razão, que deseja despertar os sentimentos mais do que a compreensão. O *kana* equivalente ao *kanji* fonético escrito em cursiva é também conhecido como *so kana*. A sua simplicidade permitiu que as mulheres o utilizassem de forma oficial, chegando a ter um uso muito generalizado.

No início do período Heian (794-1185), que poderíamos considerar a idade de ouro das letras chinesas no Japão, enquanto os homens aprendiam os caracteres chineses e liam os clássicos chineses, as mulheres praticavam a escrita cursiva simplificada na troca de poemas, sobretudo com os homens, e na sua correspondência pessoal e nos diários íntimos. É aí que radica a escrita que será chamada «mão de mulher», suficientemente simples para estar ao alcance das mulheres e muito prática para que homens e mulheres possam comunicar antes de estabelecerem relações íntimas, que pela primeira vez estarão ao alcance de ambos. Tendo em conta que não podiam falar entre eles, apenas vislumbrar-se às escondidas, tornava-se necessário um tipo de comunicação que despertasse o desejo e decantasse as escolhas do par. Será através de poemas escritos em *hiragana*, que transcrevem fielmente os poemas em japonês enviados através de terceiros, que se inicia o conhecimento entre eles, que continua ao longo de toda a relação. Dessa escrita que enfraquece como o amor, que se abandona às sinuosidades femininas e que não obriga a mulher a estudar o complicado idioma chinês, salvando assim essa distância histórica entre o mundo masculino e o feminino, que lhe vai permitir desenvolver e aprofundar a sua sensibilidade, pondo-a ao alcance do homem cuja apreciação levará a um amor rendido, a mulher aristocrática vai saber fazer um uso que excederá todos os limites imaginados, permitindo-lhe embrenhar-se no mais profundo da cultura sem levantar suspeitas e deixando obras que hoje pertencem ao património cultural do seu país, como veremos mais adiante.

No entanto, o tema dos silabários *katakana* e *hiragana*, geralmente conhecidos por *kana*, não ficará por aqui. O facto de um dos prólogos do *Kokin waka shu*¹ se ter convertido num clássico por ser o primeiro tratado de poesia em japonês, além do primeiro documento oficial escrito com o silabário, demonstra rotundamente que a escrita que recorria ao *hiragana* era oficialmente reconhecida e admitida, sobretudo se tivermos em conta que dita compilação é levada a cabo por ordem do imperador Daigo (885-930). Os *kana* que nasceram como anotações e auxílios à aprendizagem são já uma realidade inevitável para escrever em japonês.

Rapidamente se revelou o valor estético desta escrita que procura a sua transformação polindo e refinando a sua forma. O sistema foi-se tornando mais complexo à medida que alcançava grande beleza. Graças ao uso dos *kana*, a língua japonesa pode finalmente ser escrita sem problemas, dando lugar a uma produção literária de máxima qualidade. Tanto o *hiragana* como o *katakana* definiram a sua forma atual em 1900, ano da promulgação de regulamentos relativos à aplicação do Código de Escolas Primárias, embora ainda desapareçam dois signos do silabário *hiragana* depois da Segunda Guerra Mundial, com a adoção da ortografia moderna.

Outrora, acreditou-se que o inventor do *hiragana* foi Kukai (774-835), monge budista considerado o pai da cultura japonesa, a quem a tradição popular atribuiu um número incontável de mitos e lendas que hoje em dia continuam a circular. Todavia, a história da evolução do *kana* não lhe outorga a invenção do silabário japonês, que carece de uma data ou de um autor concretos, sendo mais um fruto do tempo e do trabalho de muitos. Nem o poema *Iroha* é obra de Kukai. Este poema reúne os 47 signos que constituem o *hiragana*, sendo ainda hoje objeto de estudo nas escolas para aprender e memorizar o silabário. Estudos recentes atribuem o poema à época dos imperadores retirados, que contribuíram enormemente para o desenvolvimento das artes e das letras.

Será o imperador Shirakawa (1053-1129, r. 1073-1086) quem inaugura o sistema de imperadores retirados ou *insei*, ao abdicar a favor de seu filho Horikawa (1079-1107, r. 1087-1107), mantendo, no entanto, as rédeas do poder, com o fim de neutralizar a influência crescente da família Fujiwara. Mais tarde, iniciar-se-ia na prática da religião como monge budista com o nome de Yukaku, prática muito

¹O *Kokin waka shu* é a primeira antologia da melhor poesia japonesa. Compila poemas de 31 sílabas em cinco versos ou *waka*. Compilada em 905, utilizando o *hiragana*, à semelhança de um dos seus dois prólogos, um dos quais chegará a ser um clássico por ser considerado o primeiro tratado de poesia em japonês, para além de ser o primeiro documento oficial escrito com o silabário.

generalizada entre os homens e as mulheres da aristocracia. Provavelmente, pode-se ver o imperador Saga (786-842) – figura na qual nos deteremos mais adiante – como o protótipo do imperador retirado e no ativo, que dois séculos e meio mais tarde se institucionalizaria, mais como necessidade estratégica do que como desejo expresso dos próprios imperadores. Não serão poucos os imperadores retirados que exercerão a sua autoridade como progenitores ou avós do imperador, muitas vezes apenas uma criança utilizada pelas fações do poder, em decisões favoráveis à dinastia. Há que ter em conta que grande parte dos imperadores se retiravam na melhor idade do seu desenvolvimento pessoal, quando adquiriam uma maior consciência e eram menos manipuláveis. Pode, portanto, determinar-se que se encontravam num ótimo momento de criatividade e dedicação ao estudo e à autorrealização. Contavam também com excelentes enclaves para a sua vida retirada, e, apesar de estarem muitas vezes ocupados com assuntos oficiais, dispunham também de muito tempo para os seus gostos pessoais. Ainda conservamos magníficos exemplos destes lugares, como o templo Ninna de Quioto, fundado pelo imperador Uda (867-931, r. 887-897) como residência no termo do seu mandato e que ainda guarda o carácter de incomparável marco para o desenvolvimento das suas atividades.

Portanto, o mundo da cultura vai contar, durante o período Heian (794-1185), com diversos imperadores e o seu meio aristocrático, dedicados todos eles a uma produção artística relevante em diferentes âmbitos que, como iremos vendo, deixou magníficos exemplos. Partícipes e protagonistas de uma etapa que ficou na história pelo seu elevado desenvolvimento cultural e artístico, se bem que dará lugar a períodos muito mais belicosos que tenderão a menosprezar a parte mais feminina do homem, valorizando mais a ousadia e a valentia do que a habilidade para escrever, filosofar, dançar ou cantar, todas elas atividades que alcançaram níveis de perfeição durante o período Heian.

Também durante esta etapa, o imperador irá dispor de um palácio na cidade que frequentará cada vez mais, destinando o Palácio Imperial às suas funções oficiais. Tanto é assim que o atual que hoje se visita em Quioto descende de um desses palácios citadinos do século XIV, não existindo rasto algum do oficial. Isto oferece-nos uma visão das atividades que tanto os imperadores como os ex-imperadores podiam chegar a ter fora da vida oficial.

É necessário refletir sobre o pai da cultura japonesa, cujo nome é Kukai (774-835), a quem, embora não possamos atribuir a existência dos *kana*, temos de reconhecer

o papel fundamental que desempenhou na evolução da sociedade que o viu nascer até chegar à sofisticada, elegante e requintada sociedade de nobres e aristocratas que constituíram, durante o período Heian (794-1185), um grupo tão minoritário quanto exclusivo, em que a arte e a literatura, entre outras artes, alcançaram níveis sublimes.

O monge Kukai adotou este nome ao ser ordenado monge no templo Todaiji da antiga capital Nara. A primeira sílaba, *ku*, significa «céu» e a segunda, *kai*, «mar», o que nos indica, desde já, o seu amor pela natureza. Inicialmente, utilizava o nome Mana, o qual, aos 19 anos de idade, mudaria para Kyokai, ao rapar a cabeça e professar na vida monacal. Talvez o nome por que é mais conhecido seja Kobo Daishi, título póstumo com o qual a corte de Heian lhe presta homenagem, como não podia deixar de ser. Kobo vem a significar «o transmissor dos ensinamentos budistas» e Daishi «grande mestre».

O nosso protagonista nasceu na cidade de Zentsuji (na prefeitura de Kagawa), na ilha de Shikoku, a mais pequena das quatro principais que formam o Japão. Apesar de não ter nascido nos melhores momentos do seio de uma família aristocrática, gozou de uma infância feliz, com uns pais empenhados na convicção de que o seu filho estava destinado a ser protagonista de uma realidade superior. De sua casa, podia ver a baía que se abre ao mar interior do Japão, onde, já desde criança, ficaria a contemplar as embaixadas que num barco zarpavam rumo à China, visando o aprofundamento de uma cultura que já tinha despertado curiosidade, admiração e respeito entre os japoneses. Destino que também ele um dia partilharia. Já desde muito pequeno, demonstrou uma inteligência excecional que o levou a estudar primeiro num colégio da província e mais tarde na universidade. Apesar de ainda frequentar a escola, o budismo já tinha despertado a sua curiosidade, que saciava visitando templos e escutando os monges.

Em casa, seguramente, não deixava de ouvir numerosas conversas vindas dos mais velhos em torno da mudança da capital, a qual abandonaria a cidade de Nara em busca de uma localização nas imediações de Nagakoa. Mesmo depois de os apoiantes da mudança da capital passarem dez anos a lutar para estabelecê-la num vale demasiado estreito, esta encontrará, em 794, a sua localização definitiva no vale onde hoje em dia se situa a cidade de Quioto, que originariamente adotou o nome de Heian, fazendo referência à paz e tranquilidade que o imperador Kammu (r.781-806) desejou para a dita cidade a partir da transferência da capital. Era um vale fértil com dois grandes rios para abastecê-la, o Kamo e o Katsura. A cidade estava, por sua vez, rodeada de montanhas que afastariam a presença de demónios ou de energias negativas, especificamente o maciço do monte Hiei, que respondia às condições impostas pela adivinhação chinesa

do *fengshui*, teoria que estabelece certos ritos que devem ser respeitados no momento de fundar uma cidade. Este vale foi casualmente encontrado quando uns cortesãos caçavam numa zona a norte de Nagakoa e perto da cidade de Uda. Apresentavam-se como inconvenientes o clima extremo pelo frio do inverno e, em contraposição, o calor sufocante e húmido do verão, bem como a drenagem devido à quantidade de água que o vale acumulava e que tornou possível a profusão de jardins, dos quais esta cidade faz gala desde o início e que, como sabemos, se encontram entre os mais belos do mundo.

A disposição da cidade apresenta-se em forma de retângulo, com o palácio imperial situado no centro-norte, e desenhando uma quadrícula quase perfeita entre ruas e avenidas, com ausência de templos no interior, contando com apenas dois a sul, um a este e outro a oeste, com o objetivo de guardar a cidade e preveni-la de guerras. O de este é o Toji, no qual Kukai desenvolveria boa parte da sua atividade e um dos seus emblemas. Supôs-se, erradamente, que a sua planificação se baseava em Xian, capital da China na época. No entanto, a sua inspiração provém da antiga capital do Japão, a cidade de Fujiwara, a qual, na altura, teve como referente a capital chinesa do sul, Nanjing. Fujiwara foi uma capital regida por três imperadores sucessivos, entre 686 e 710. Tratava-se de um lugar marcado por três colinas globalmente designadas com o nome de Yamato Sanzan, o que atualmente seria Takadono-cho, em Kashiwara, a sul de Nara. Esta cidade suceder-lhe-ia como capital em 710 e até 784, com sete imperadores sucessivos. Há que ter em conta que, até meados do século VII, os imperadores tinham por costume mudar de residência a cada novo reinado, não sendo as capitais muito maiores do que os próprios palácios.

Kukai, com 15 anos, dirigir-se-á a Nagakoa pela mão do seu tio, com a ideia de preparar o exame de acesso à universidade. Apenas regressaria à sua cidade natal esporadicamente, de visita. Entre Nara e Nagakoa, passará três anos a ler e estudar os clássicos de Confúcio, assim como a aprofundar a leitura e escrita de poesia e prosa. Desconhece-se a razão pela qual não pôde aceder à universidade até ter 18 anos, mas no ambiente em que se movia, com o seu tio como anfitrião, escutaria relatos sobre a China dos Tang, a sua capital Xian e as maravilhas que ali podia gozar. Na universidade, continuará com os estudos de chinês clássico, que eram os requeridos para entrar como funcionário no governo central. Paralelamente, alimentará a sua paixão pela literatura, a caligrafia e a língua falada chinesa. Mas o tempo disponível não seria suficiente para as suas paixões e, ao fim de um ano, abandonaria a universidade, e com ela o ambiente de

conhecimentos confucianos que a acompanhava, excessivamente rigoroso e dirigista para quem, como ele, vibrava com os mistérios da natureza.

Os seus passos dirigiram-se para o mosteiro budista, onde demoraria vários anos para se ordenar monge, embora fizesse vida monacal desde o princípio. É verdade que, na sua época, a procura de aspirantes a professor em mosteiros tinha crescido de forma dramática, tendo em conta as múltiplas vantagens que neles se ofereciam, já que tanto casa, como comida e roupa eram assuntos resolvidos logo à partida, ao que se deve acrescentar um respeito social importante. Tudo aquilo compensava amplamente a renúncia mais comprometida que deviam fazer, ao terem de se abster das relações carnavais entre homem e mulher, tendo sempre em conta as severíssimas condições de vida que o povo devia suportar nessa época. Esta situação fez com que o governo, na necessidade de que o número de monges diminuísse, implantasse uns exames extremamente rigorosos que exigiam o domínio do chinês, apesar de não se considerar estritamente necessário para a condição de monge. A idade que se estabeleceu para se ser ordenado rondava os trinta anos, tendo em conta que se exigiam vários anos de dedicação prévia. Se, para além disso, observarmos que uma das principais razões que motivaram a mudança de localização da capital foi o excessivo poder que os mosteiros acumularam, um poder económico que trazia consigo uma influência social não isenta de corrupção, e um número sempre crescente de mosteiros que apareciam por todas as esquinas da capital Nara, é óbvio que o governo não podia tomar decisão alguma sem ter em conta a comunidade budista, o que levou o imperador Kammu (737-806) a cortar o mal pela raiz, estabelecendo assim, na nova capital, os mosteiros fora do recinto urbano. Esta decisão dará origem aos, até hoje mesmo célebres, complexos monacais no próprio coração da montanha, sendo o monge Kukai quem construiria um dos mais emblemáticos no monte Koya.

No que respeita à sexualidade e ao celibato exigido aos monges, para Kukai estas questões não engendraram um problema, mas sim uma visão pouco ortodoxa da situação com que se deparou. Entendeu a sexualidade de forma objetiva e fria, vendo-a como uma condição natural que tanto no homem como na mulher nasce e se desenvolve ao mesmo tempo que o seu corpo. Kukai pensava que nada que tivesse a sua origem na natureza poderia chegar a ser ofensivo, estranho ou a que se tivesse de renunciar. Esta era, entre outras, uma questão que não podia partilhar com a escola budista de Nara, que até àquele momento imperava no Japão, o que o levaria a procurar outras vertentes, dedicando-se afincadamente a estudar e interpretar os sutras budistas mais originais.

Para tal fim, viu-se obrigado a estudar o sânscrito, em que estavam escritos aqueles originais. Tal formação seria transcendental para a sua posterior assimilação dos ensinamentos a que teria acesso na China.

O carácter de Kukai não era dado à excentricidade ou à violência, quer em relação a coisas ou a normas. Sem abandonar a sua forte personalidade, grande sensibilidade e uma capacidade para o trabalho fora do habitual, nunca deixou de ser otimista perante a vida, como se fosse o mais natural, nem de procurar a forma de adequar as suas ideias à realidade ou de estabelecer os caminhos necessários para dar lugar às novas correntes.

Como observámos anteriormente, Kukai estudou em profundidade os sutras que, como doutrinas da fé budista, encerram por vezes ensinamentos de forma críptica. É importante assinalar que os sutras não estão apenas destinados a ser recitados, invocando assim o seu poder místico, tal como reza a crença difundida naquela altura, da qual Kukai mantém uma distância crítica. O citado monge praticava também os mantras, fórmulas sagradas que se repetem ativando o seu poder durante os estádios de meditação, nos quais prescindimos das nossas palavras para expressar as do próprio Buda. Mas, no entanto, encontrava-se num ponto morto e não via o caminho para sair da estagnação. Foi então que nele ressoaram como um eco as palavras de um monge que o animava na busca do lugar certo para a sua prática. Contava então 19 anos, quando decidiu partir em busca do lugar. Mudou-se para a sua ilha natal, Shikoku, na qual começou a deambular, penetrando na sua zona mais intrincada de montanhas, lugar a que nem os locais se atreviam a aceder, devido ao temor de que não existisse nenhuma saída. Para o nosso protagonista, isto significava uma passagem dura e difícil em que rapidamente se encontraria sem comida e se veria obrigado a descer às zonas habitadas, nas quais mendigava por alimento, assim como enfrentava uma climatologia que se impunha à insignificância do ser humano. Shikoku é uma ilha muito montanhosa, com encostas que se precipitam, quase verticalmente, pelo espaço bastante reduzido, no qual se sucedem umas às outras, com bosques imponentes e diminutos caminhos que ladeiam abismos. As chuvas torrenciais são frequentes e a população aglomera-se ao longo dos escassos vales que se abrem com espaço suficiente, permitindo o agrupamento de algumas casas com terreno cultivável. Poderíamos dizer que nos encontramos perante uma geografia mais apropriada a deuses do que a humanos. Por ela peregrinou Kukai, passando por templos que tanto se encontravam no cume de uma montanha como num vale perto do rio ou do mar, deixando a sua marca e descobrindo novos enclaves para o

ascetismo e para a meditação, meditando-se com a sua própria natureza e com aquela que o rodeava. Nas dificuldades do caminho, descobriu a sua têmpera, e nos recantos e momentos mais inesperados, a grandeza do insignificante e a força incomensurável de uma natureza que, quando penetra no nosso ser, faz com que a dualidade desapareça para experimentar a unidade daquilo a que se opõe. Tanta energia daria origem ao caminho no qual, após a sua morte, os seus seguidores procurariam o seu rasto ao longo da ilha, institucionalizando a peregrinação mais carismática do Japão, que percorre 1 200 km e 88 templos onde orar e retomar a sua aura. Hoje em dia, continua a ser muito frequentada, tanto por japoneses como por estrangeiros, como alternativa ao frenesim da nossa sociedade.

Kukai encontrou duas grutas e entrou numa delas. Como que impelido, sentou-se no fundo. Só conseguia apreciar a sua entrada pelo recorte do céu, e aí permaneceu para viver uma extraordinária experiência que daria uma reviravolta à sua natureza, ficando esta marcada por esse instante, no qual transcendeu esta vida, vislumbrando o que está mais além. Foi-lhe dado experimentar o que a razão não pode compreender. Ele, cuja crença radicava na existência de uma suprema deidade no universo, chegou a um ponto em que o espírito tinha alcançado a abstração e já não havia regresso possível.

Sabe-se que, com 31 anos, viajou para a China. No mesmo barco, viajava o monge Saicho (766-822), cuja posição social estava oficialmente consolidada e reconhecida pelo próprio imperador Kammu, o qual, não obstante, precisou que Kukai lhe fosse recomendado para lhe permitir embarcar. Enquanto Saicho viajava para o país por apenas um ano, Kukai foi autorizado como estudante do governo e deveria ali permanecer durante 20 anos, com o fim de dar por concluída a sua missão, e assim obter a autorização de regresso. Se não seguisse as regras, poderia ser seriamente sancionado, podendo inclusivamente pagar com a própria vida. Kukai sabia muito bem o que desejava aprender na China, nada comum, já que as premissas culturais com que partiu do Japão estavam muito longe das que qualquer viajante pudesse encontrar numa cidade como Xian, exemplo de humanismo e civilização, com uma pluralidade de gentes e culturas que não deixava ninguém indiferente. Kukai ficaria, como todos, pasmado perante a grande diferença existente em relação ao país de onde vinha. Mas o nosso monge permaneceria apenas dois anos na China, onde tinha sido ordenado como tal mesmo antes de partir. Em menos de um ano, encontrará aquele que foi o seu mestre e sétimo patriarca da seita *Shingon*, o monge Hui Guo (746-805), o qual, ao receber Kukai pela primeira vez, lhe disse que o esperava e que deviam começar a trabalhar

imediatamente, pois não lhe restava muito tempo na terra. Nomeou-o como seu sucessor e depositou nele todos os seus conhecimentos, e Kukai, em pouco tempo, foi capaz de se embrenhar nos mistérios que se abriam perante ele. Também lhe deixou em herança objetos de valor incalculável para os rituais e para a propagação dos ensinamentos no país vizinho. O seu mestre morreria passados apenas quatro meses de se ter dado por concluída a transferência dos seus conhecimentos para aquele que chegaria a ser o oitavo patriarca da seita *Shingon*, que será, no seu regresso, introduzida no seu país e que ainda continua vigente nos nossos dias.

Kukai viajou para a China com a finalidade de aprender o *Mantrayana*, assim designado no lamaísmo pelo emprego de determinados mantras, embora seja mais conhecido por *Vajrayana* ou *Veículo de Diamante*, que em japonês toma a designação de *Shingon* ou *Escola da Palavra Verdadeira*. Esta escola baseia-se no *Sango Shiki* ou «Princípio dos 3 Ensinamentos», centrado nos «3 Mistérios» ou *San Mitsu*, nomeadamente, o corpo, a palavra e o pensamento. O corpo é a postura que se adota na meditação que, embora possa ser qualquer uma, aconselha-se que seja sentado na posição de lótus e com as costas direitas, ativando gestos com as mãos ou mudras. Também existem ensinamentos que se centram na meditação enquanto se caminha. A palavra é constituída pelos mantras ou sílabas sagradas que se repetem para ativar o seu poder. O pensamento, por último, baseia-se na concentração, quer seja escutando a própria voz a recitar os mantras, visualizando um ser divino com forma humana, ou centrando-se num mandala, cujo diagrama deve na essência possuir a totalidade. No *Veículo de Diamante*, desempenham um papel essencial a transmissão ou iniciação por parte de um mestre autorizado nas práticas de meditação e o cumprimento das obrigações que resultam necessariamente desse compromisso. Para os seguidores de *Vajrayana*, o *vajra* ou diamante é um objeto que simboliza a superação de toda a dualidade e a experiência da unidade subjacente que se atinge na Iluminação. Não é um ensinamento conceptualmente compreensível, mas apenas experimentável na Iluminação.²

Os ensinamentos do *Shingon* baseiam-se em dois grandes sutras: o *Mahavairocana* e o *Vajrasekhara*. O *Mahavairocana* ou *Dainichi*, em japonês, significa o Grande Sol e consiste numa doutrina esotérica baseada no Buda Cósmico Vairocana ou do resplendor solar, que vê o universo como uma manifestação de energias que

²*Diccionario de la Sabiduría Oriental*, Editorial Paidós.

emanam da sua divindade central, presente em toda a parte, em cada pensamento e em cada ação ou palavra. Transmite, entre outros ensinamentos, que a sexualidade não deve ficar excluída da vida de ninguém, e a sua prática não só se vê como natural como também exige trabalho para se sublimar, depurando assim a nossa essência. O *Vajrasekhara* ou *Kongocho*, em japonês, ensina os aspetos práticos e o processo para chegar a ser Buda com o corpo terreno, sendo este um dos fundamentos do budismo esotérico. Afirma-se que com este corpo e nesta vida se pode chegar à Iluminação. Ao sutra *Mahavairocana*, corresponde o mandala Matriz ou *Taizokai*: no centro, encontra-se Vairocana sobre um lótus vermelho, em cujas oito pétalas se situam os quatro budas transcendentais e os seus *bodhisattvas* correspondentes, representando o aspeto estático do cosmos. Ao sutra *Vajrasekhara*, corresponde o mandala Diamante ou *Kongokai*. Neste caso, Vairocana também se encontra no centro, mas desta vez sobre um lótus branco, encontrando-se dispostos em seu redor os quatro budas transcendentais, simbolizando assim o aspeto dinâmico do cosmos.

Em 816, Kukai recebeu do imperador Saga (r. 809-823) o monte Koya para edificar o seu complexo monacal, que denominou Kongobu ji. Edificou dois pagodes atrás da sala de pregação, simbolizando os dois mandalas. Será a primeira vez que não se constrói um pagode para guardar as relíquias de Buda, mas sim os próprios sutras e mandalas da pregação.

Vimos que bastaram a Kukai dois anos na China para que se apercesse de que estava na altura de regressar, e se o pôde fazer, foi graças a uma série de circunstâncias que assim o propiciaram. Por um lado, o imperador Kammu morrera e o seu filho Heizei (r. 806-809), que o sucederia no trono, era propenso aos ensinamentos do monge Saicho, que já estava de volta e a propagar os seus ensinamentos esotéricos, os quais, se bem que não fossem os mesmos de Kukai, já marcavam presença. Por outro lado, Kukai foi capaz de reunir diversos objetos de arte de tanto valor e em tão elevado número que, quando se apresentou a relação dos mesmos, foi chamado à capital, embora a conseguisse eludir ao permanecer retirado dois anos, assimilando os ensinamentos recebidos e escrevendo os que seriam os seus.

A partir de 809, Kukai instala-se na capital e será o recente imperador Saga (r.809-823), também filho do imperador Kammu, quem, a título privado, se vai aproximando dele, que admira profundamente depois dos seus sucessos literários e caligráficos na China, cuja cultura o imperador Saga reverencia, insistindo em conhecê-la melhor e em aprofundá-la, adotando vários elementos para a recém-estreada época

Heian. Foi um homem acessível e grande anfitrião desse salão cultural e artístico, que soube criar no seu palácio. Dotado, por sua vez, de uma grande sensibilidade que lhe permitiria alcançar níveis elevados em literatura, música, xadrez, caligrafia e pintura, é considerado, sem falta de motivos, o fundador da corte cultural, que durante 400 anos não deixou de florescer, convertendo-se numa idade de ouro das letras e constituindo o período mais longo da história do Japão sem guerras.

Não foi um imperador que tomasse muitas iniciativas políticas, deixando o governo nas mãos dos seus burocratas, sobre os quais recaía a responsabilidade das decisões. Mas demonstrou ter olho para as mulheres, das quais parecia não se cansar, procurando a sua companhia e chegando a conceber mais de 50 filhos. O imperador Saga encontrará em Kukai aquele amigo ideal que preenchia largamente os seus gostos culturais e o seu intelecto, não desperdiçando oportunidade alguma para desfrutar da sua companhia.

A arte da caligrafia entra no Japão juntamente com a escrita, constituindo este facto uma particularidade histórica que tornará muito difícil desligar a escrita da arte ou vice-versa. Ambas as disciplinas iniciarão o seu percurso em simultâneo, para permanecerem unidas no decorrer do tempo. O calígrafo chinês mais admirado desde o início, e portanto estudado e emulado, é Wang Xizhi (303-379), precisamente quem também na China foi idolatrado como o pai da caligrafia. Kukai professava-lhe, sem dúvida, profundo respeito, o que não impediu que a sua destreza com o pincel o levasse a dominar diferentes estilos e que, a partir da sua estadia na China, tal circunstância lhe conferisse não pouca mestria no estilo de Yan Zhenqing (709-785), autor mais contemporâneo do que o anterior e seguido, portanto, pelas novas tendências. Além disto, uma ideia central em Kukai é a da mudança, que faz parte das diferentes realidades que, com tanta naturalidade, ocorrem e se sucedem no tempo. Com as mudanças, é necessário conviver-se, manter-se teimosamente na mesma tendência seria como querer parar um tempo que flui inexoravelmente e, por conseguinte, entrar em juízos acerca daquilo que vai mudar é perder tempo, ganhá-lo seria entrar no seu fluxo. Mostrou-se partidário de encontrar a ação certa para o momento certo, de fazer o correto no sítio correto e de oferecer o adequado à pessoa adequada.

Para o imperador Saga, todavia, a sua interpretação da mudança de estilo, perante o qual ficou profundamente impressionado ao vê-lo pela primeira vez, devia-se à renovação do meio espiritual que estava a levar a cabo o monge Kukai, o qual, tendo sido chamado à mudança no religioso, não podia deixar a cultura estagnada, dado que,

sendo a caligrafia a base da cultura espiritual na China, um novo estilo de caligrafia estava em consonância com as profundas mudanças que a sociedade estava a experimentar.

Kukai alentou sempre a prática das artes dentro das comunidades monacais: os monges eram aliciados para copiar os ícones, as pinturas ou as caligrafias e a exercitarem-se na escultura, expressando também, nas suas obras, a sua própria visão ou percepção das divindades e dos ensinamentos. Desta forma, os templos acumularam grandes coleções de arte e de ensaios com indicações precisas sobre técnicas e materiais, convertendo-se em verdadeiros mecenas. Kukai propõe a interpretação do visível sob três aspetos: a cor, a forma e o movimento. Por cores, entende as correspondentes aos cinco elementos, ou seja, o amarelo corresponderia à terra, o branco à água, o vermelho ao fogo, o preto ao vento e o azul ao vácuo. Às formas, atribui a medida que vincula a distância espacial. Em relação ao movimento, a sua interpretação defende que nada neste mundo é estático, visto que todos os objetos se encontram num movimento contínuo. A mudança plástica é-lhe intrínseca e fica, portanto, vinculada ao tempo.

Kukai converteu-se no primeiro monge japonês versado na escrita em sânscrito, pois precisou desta língua na altura de aprofundar o estudo dos sutras. O mesmo aconteceu com o chinês, idioma no qual traçava os seus próprios caracteres nos numerosos volumes de sutras por ele caligrafados, evocando assim mil formas entre a grande diversidade de objetos naturais existentes. Aspirava a eliminar os limites entre a pintura e a escrita, com a pretensão de que tal fusão revelasse uma origem e um destino comuns, sem omitir o facto do carácter provisório e artificial que distingue todos os signos de criação humana, da sua grande capacidade de transformação e da sua tendência a sofrer alterações. Para ele, a escrita era um instrumento que permitia que a Lei se revelasse em plenitude e não um ornamento para diversão de profanos. Tem-se dito que a sua caligrafia é fotogénica, transparente, ambas as qualidades presentes na caligrafia realizada pelas damas da corte. De qualquer forma, foi sempre difícil de catalogar e definir, devido à extensa variedade de estilos e tipos que Kukai praticava, fazendo-a depender sempre das circunstâncias e todavia nunca do capricho pessoal ou do gosto particular. Concedia uma grande importância aos instrumentos que ele próprio fabricava, especialmente aos seus pincéis, que chegaram a ser muito apreciados, ao ponto de o próprio imperador os solicitar.

O imperador Saga, fiel à beleza da qual se rodeava e às suas exigências de requinte e perfeição, considerou, a dada altura, que os quadros de madeira que estavam sobre as portas de entrada dos palácios, mosteiros ou santuários, com o nome do lugar ou da estância neles caligrafados, mais concretamente aqueles que denominavam as entradas dos palácios, não possuíam qualidade suficiente e decidiu mudá-los. Para tal trabalho, escolheu outros dois calígrafos, que completariam o trio ao qual se atribuiria a função de renovar os citados quadros. Claro que um deles foi o próprio Kukai e o terceiro Tachibana no Hayanari (?-842), tendo em conta a amizade que o ligava a Kukai desde os tempos em que viajou para a China, pois sabe-se que, no mesmo barco que levou os monges Saicho e Kukai para a China, viajava um nobre que não era senão Tachibana no Hayanari, que, além disso, era parente do próprio imperador Saga por ser primo da sua primeira mulher. Foi, todavia, um homem que permaneceu na escuridão toda a sua vida, por um lado, devido ao difícil carácter que possuía e, por outro, porque todos os cargos de responsabilidade estavam ocupados por membros do clã Fujiwara. Porém, curiosamente ou não, alcançou fama imperecível ao fazer parte do grupo denominado *Sanpitsu* ou *Três Mestres da escrita com pincel*, que não foram senão os três escolhidos para caligrafar de novo os nomes das entradas do Palácio. O imperador Saga caligrafou seis quadros, correspondentes às três entradas a este e a oeste, respetivamente. Kukai realizou quatro quadros: três para as entradas de sul e mais um para a entrada central de sul, no muro interior. Tachibana caligrafaria, por sua vez, três obras, que seriam colocadas, respetivamente, nas três saídas a norte.

O complexo monacal do monte Koya é, sem dúvida, a grande obra que melhor define e representa o monge Kukai. Sabemos que era um lugar de difícil acesso, mesmo para os caçadores da zona. Tratava-se de um espaço inacessível reservado aos deuses, como bem pregava o sintoísmo. Quem o levou a conhecer o lugar foram mineiros de mercúrio, um mineral muito solicitado para a composição da cor vermelha tão utilizada na pintura dos mosteiros. Eles puseram-no ao corrente de um lugar tão singular, em cujo cume, a uns mil metros de altitude, se abria uma grande plataforma de 5,5km de este a oeste e de 2,3km de norte a sul, rodeada por oito picos, que poderiam representar as oito pétalas do lótus em flor presente nos mandalas. Kukai encontrou aí o enclave idóneo para implantar os diferentes edifícios que comporiam a sua visão do budismo *Shingon*, bem como para evidenciar toda a sumptuosidade das suas cerimónias religiosas, cheias de criatividade e simbolismo. Nenhum detalhe era deixado ao acaso no que se refere a estas cerimónias, uma vez que as dotava de uma magnificência quer no que respeita aos

rituais quer aos vestidos, à iconografia, aos sons dos instrumentos, à estrutura do altar ou às pinturas. Estes rituais constituirão, sem dúvida, a base do posterior desenvolvimento da estética Heian. O imperador Saga terá em consideração o cenário apresentado ao ponto de converter as suas próprias refeições e festas em acontecimentos de grande relevância, com um calendário cheio de momentos estelares ao longo do ano, com a pretensão de que cada uma das artes alcançasse o seu momento e se revelasse em toda a sua beleza e esplendor, sublimando cada detalhe. Criará um precedente que se irá aperfeiçoando com o tempo e que, apesar de no início a influência chinesa se mostrar evidente e inevitável com Saga e Kukai, pouco a pouco se irá desvinculando do país de origem. Enquanto o Japão se encerra sobre si próprio, dando por finalizadas as viagens e embaixadas para a China, vai-se criando uma estética que responde à idiossincrasia mais puramente japonesa, após uma importante e valente assimilação daquilo que provém de fora das suas fronteiras.

Kukai opinava que a pintura e a escultura eram os meios artísticos mais adequados para transmitir o budismo esotérico – *mikkyo*, em japonês. A sua religião era, de qualquer ponto de vista, uma verdadeira arte. Tinha esculturas de guardiões coléricos para despertar no não iniciado a mensagem dessa possível salvação individual que permite ao devoto ter esperança no futuro desconhecido. Segundo Kukai, quer se fosse homem ou mulher, aristocrata ou do povo, qualquer um deles estava qualificado para, nesta vida, atingir a iluminação ou a salvação da sua alma. Esta forma de pensar outorgou-lhe, sem dúvida, enorme popularidade. Através dos seus rituais místicos, o *mikkyo* propagar-se-á por todo o país graças a grupos de ascetas que, procurando em colinas ou em bosques solitários os lugares adequados para as suas necessidades, se dispersaram por toda a geografia do país, dando-se o paradoxo de que os mais adequados já se encontravam ocupados pelos santuários sintoístas. Este facto, em vez de suscitar lutas entre eles, conduziu à coabitação de ambas as tendências, enriquecendo-se, desta forma, o sintoísmo com a plasticidade do *mikkyo*, cuja visão do universo era suficientemente ampla para incluir os deuses sintoístas no seu próprio panteão, atribuindo-lhes uma identidade budista.

Esta mensagem de salvação fará com que o japonês olhe para dentro de si próprio, desenvolvendo uma moral individualizada juntamente com a sua responsabilidade religiosa consciente do *karma* que cada um traz consigo. Kukai era muito consciente da parte obscura da mente, mas acreditava firmemente que o mal se

podia expulsar através da fé e da prática religiosa, capaz de manter a natureza original da iluminação.

A partir do templo Toji de Quioto, onde permaneceu a maior parte da sua vida, conduziria orações e ritos destinados à segurança da Nação. Foi, durante a sua vida, um grande asceta que encontrou na montanha e na natureza a sua maior inspiração, e, nos seus muitos momentos de contemplação e peregrinação por ela, procurou-se a si próprio e à sua realidade. Todavia, foi também um homem da cidade, que soube construir em seu redor toda uma civilização urbana, à qual entregou importantes conquistas para a convivência em paz e harmonia entre os homens, de acordo com a suprema divindade que reina sobre o universo e na qual ele sempre acreditou.

Um exemplo da sua confiança na civilização foi a Escola de Artes e Ciências que abriu mesmo ao lado do Toji, em 828. Tratava-se de uma instituição privada que apenas lhe sobreviveria alguns anos, a primeira no mundo com estas características e claramente visionária. Aberta a todos os que se aproximassem, não se importando com o seu estatuto social ou a sua capacidade económica, procurava uma educação universal, baseada tanto no budismo como no confucianismo e no daoísmo. Apenas a sua coragem e a sua personalidade poderiam dar vida a tal instituição.

Em 831, já a doença começa a limitar a sua capacidade para continuar à frente das suas responsabilidades religiosas. É então que começa a manifestar o seu desejo de se retirar para o monte Koya, embora o imperador Saga o retenha ainda uns anos em Heian. Até 834, o imperador não autorizará a abertura de uma capela do budismo *Shingon* nas dependências imperiais, e em 835, a apenas dois meses da morte de Kukai, autoriza-se a ordenação de três monges por ano no monte Koya, o que oficializa o até então mosteiro privado, onde o monge morreria aos 61 anos de idade. Acredita-se que ainda permanece em meditação eterna, à qual acedeu a 21 de março, com 62 anos, na gruta de Okunoin, onde hoje se encontra o seu mausoléu, rodeado de enormes árvores, entre alcanforeiros e ciprestes que outorgam ao lugar um silêncio natural, uma luz filtrada e um ar com aromas que parecem transportar o visitante para lá de qualquer realidade conhecida.

O monge Kukai e o imperador Saga removem a sociedade até às suas fundações, não deixam nada como encontraram, todas as frentes ficam em aberto para saciar a criatividade de um povo com o desejo de encontrar a sua própria identidade. Talvez o desenvolvimento da sua própria escrita seja a aventura mais civilizadora, uma das mais apaixonantes e que mais uniu toda a população, legando obras que deixam um marco na

história, um ponto sem retorno, uma literatura e uma caligrafia de tanto valor como beleza, nas quais nos iremos seguidamente deter, prestando-lhes o seu merecido tributo.

CAPÍTULO II

A mulher aristocrática em Heian

A História de Genji, escrita por Murasaki Shikibu (973-1017) no século XI, é a obra cimeira da literatura japonesa. Desenvolve-se durante o período Heian (794-1185), uma época na história do Japão de grande interesse, pois nela germinam acontecimentos decisivos para a consolidação da idiossincrasia do país, como já vimos. Durante este período, o país acaba por se fechar sobre si próprio, cortando laços com os seus vizinhos China e Coreia em 894, países dos quais recebeu uma influência determinante. Pode então considerar-se a sociedade Heian como genuinamente japonesa, a primeira na sua história, embora seja necessário ter em conta que não parte do zero, mas sim da herança recebida, sobretudo de uma sociedade chinesa com níveis de desenvolvimento muito elevados e sofisticados. Mas se existe alguma coisa que caracteriza a sociedade nipónica é a sua capacidade de assimilar para além da cópia ou da influência estrangeira. O romance transcorre, aproximadamente, de 950 a 1025. Escrita por uma mulher em *hiragana*, esta obra dá-nos a chave para entender melhor uma época em que a mulher aristocrática, tendo portanto acesso à cultura, não se resigna ao espaço limitado que a sociedade lhe proporciona, mas vai, em silêncio, protagonizar a apaixonante aventura de fazer do *hiragana* um silabário no qual expressar por escrito uma intimidade que a fará aprofundar-se na cultura do seu tempo, chegando a escrever o primeiro romance da história universal com uma profundidade psicológica, sociológica, crítica e humana que faz com que nos detenhamos para a examinar e, com esta, por sua vez, outras obras que tornam a mulher desta época um ser tão interessante quanto pouco conhecido.

Heian é uma sociedade constituída por cerca de 5 milhões de habitantes, dos quais apenas cinco mil pertenciam à aristocracia, minoria da qual se ocupa *A História de Genji* e à qual se circunscrevem a cultura, o lazer para a praticar, os conhecimentos e o controlo de qualquer atividade lúdica, económica, intelectual ou religiosa. Na capital Heian, mais tarde conhecida como Quioto, que reterá a capitalidade imperial por mais de um milénio, conviviam cerca de cinquenta mil pessoas, entre as quais se encontrava a aristocracia em pleno, pois viver na província era considerado um castigo, uma degradação. Era uma experiência insuportável encontrar-se afastado do centro cultural e refinado, sem poder participar da mais requintada e depurada distinção, onde cada um dos sentidos podia e devia recrear-se com o mais delicado que cada uma das estações do ano podia oferecer. Desta forma, as casas, os vestidos, os cheiros, as cores, a música, a comida ou o tato dos seus próprios utensílios dispunham-se e variavam para um desfrute total e absoluto, tendo em conta o que cada estação estabelecia, quer fosse desenhando os seus jardins, que rodeavam invariavelmente as habitações, expondo uma insuperável

beleza escolhida para tal recanto em cada estação, quer fosse escolhendo as cores e texturas adequadas para as roupas com que se cobriam ou que cobriam as suas estâncias segundo a temperatura atmosférica. A luz da lua sobre a neve ou o sol do entardecer em plena canícula serão deleite para a vista, dispendo do lugar perfeito para a sua contemplação e dos instrumentos musicais para acompanhar o vento ou o espetáculo mais inverosímil que a natureza quisesse oferecer, mesmo que fosse num suspiro de tempo, não esquecendo os cheiros dos seus mais sofisticados incensos para perfumar o ambiente e a própria indumentária para surpreender as pessoas com quem se davam, bem como para deixar a sua marca ao passar.

A aristocracia masculina fala chinês, pois é o idioma considerado culto quer para se expressar na corte quer em atos públicos, sendo o japonês o que se utiliza, por um lado, pela mulher e, por outro, pelo povo, e, claro, pelo varão quando a estes se dirige. À mulher aristocrática, não lhe é permitido o acesso à língua culta por se considerar um excesso de educação – do que terá de se desculpar a própria Murasaki, que no seu relato é testemunha de um sarau no qual se compõem poemas chineses e japoneses e «como de costume, só pode recordar alguns, pois, por decoro, não deve recordar os escritos em chinês»¹, já que tantos conhecimentos reduziriam a capacidade sensitiva da mulher, a sua dedicação à intimidade do lar e as suas relações com os homens. Não obstante, algumas delas faziam gala dos conhecimentos mais elaborados e eruditos, como por exemplo a autora de *A História de Genji*, que nos vai proporcionar uma narração de valor excecional para penetrarmos neste período da história do Japão e extraírmos detalhes, entre muitos outros, que nos permitam entender e desfrutar da arte da caligrafia e da escrita; sem estas figuras femininas, não poderíamos aprofundar-nos nesta sociedade nem na sua posterior evolução. A mulher vai respeitar as formas, mas dotando-as de conteúdo. Cala o que sabe, mas procura na vida o caminho para os seus conhecimentos, iluminando-os, para que, como um filho, caminhem sozinhos. Cala para outorgar a palavra às suas obras. A sua retórica é constituída pelos atos, a sua simples presença é a sua força, a verdadeira riqueza de uma sociedade são as relações humanas.

Através da escrita, Murasaki faz-nos chegar uma referência à distância formal entre o homem e a mulher pelas palavras que um pai dirige à sua filha: «há alguns anos que habito no mesmo mundo que tu, mas, no entanto, tenho a sensação de que ele é diferente do de antigamente e por isso não escrevi, exceto quando era necessário, nem

¹ Murasaki Shikibu, *La Historia de Genji*, Tomo I, Atalanta, pág. 841.

procurei ter notícias tuas. A leitura das cartas em *kana* leva-me tempo – a sua esposa ou filha escreveriam em *kana*, enquanto ele agora apenas lê os caracteres chineses das escrituras budistas – ...»²

Era conveniente que a mulher de classe alta mostrasse a sua educação e o seu conhecimento sobre certos assuntos sem disso fazer alarde, expressando apenas levemente a sua capacidade, iluminando assim o oculto, mostrando o abismo. A caligrafia, a música e a poesia encontravam-se entre as suas necessidades para se desenvolver entre a aristocracia, sem parecer ridícula ou cair em desgraça. As mulheres depositam nas artes os seus conhecimentos, eludindo expressar diretamente tais conhecimentos a um homem, lançando a metáfora, a alusão e o espaço para que também ele disponha dos seus próprios recursos. Sabemos, com certeza, que homem e mulher não entravam em confrontação, permitindo assim o livre curso das relações em constante movimento, que umas vezes murcham e outras florescem. As mulheres dispõem de muito tempo livre e uma das suas principais preocupações é não se afundarem no aborrecimento de dias inteiros sem nada que fazer, pois, ao estarem rodeadas de serviço, não se ocuparão, a não ser de forma indireta, das tarefas domésticas nem da educação ou vigilância dos filhos. Dedicarão, em contrapartida, tempo à prática das três artes mencionadas, das quais não podem prescindir, tanto para com elas participarem na sociedade como para serem capazes de valorizar aquilo que recebem.

É cativante visualizar a prática da caligrafia a que uma dama se entregava com a seguinte passagem do relato de Murasaki: «A dama não estava à vista. Genji olhou em seu redor, perguntando a si próprio onde poderia estar, e viu que havia papéis e cadernos espalhados ao lado da escrivãzinha. Recolheu-os e deu-lhes uma vista de olhos. Um *kin* – instrumento musical – descansava sobre uma almofada com um impressionante bordado chinês, enquanto, num belo braseiro, ardia incenso *jiju*, que perfumava o ambiente e se fundia deliciosamente com a fragância de *ebi* – incensos de madeiras perfumadas. Nas folhas de prática por ali espalhadas, podia ver-se uma caligrafia muito interessante e original. Não é que ela se pavoneasse do seu conhecimento misturando muitos caracteres cursivos, tinha-se apenas limitado a escrever de uma forma natural e agradável.»³ Ou nesta: «Ela estava sentada tranquilamente, a praticar a escrita, e o sobressalto deu uma cor encantadora ao seu

² *Idem*, pág. 727.

³ *Idem*, pág. 526.

rosto quando se pôs de pé.»⁴ Ela não está, mas a sua caligrafia fala por ela, ela afasta-se, deixando a sua presença na esteira, no vazio, possibilitando a sua entrada, sem forçar.

As mulheres também ocupavam o seu tempo a jogar *go* ou outros jogos de mesa. A participação nos festivais, com os seus correspondentes preparativos, era definitivamente importante nas suas vidas, assim como a visita a mosteiros e templos, quer fosse na sua inauguração ou com o objetivo de cumprir os ritos tradicionais, sendo esta outra das suas atividades prioritárias. Se tivermos em conta que as mulheres, referindo-nos sempre às da classe aristocrática, não podiam sair de suas casas e dos seus jardins a não ser durante os eventos mencionados, podemos entender a transcendência de tais eventos nas suas vidas, pois, ao participarem neles, desfrutavam da possibilidade de sair, ainda que a coberto, e podiam vislumbrar alguma coisa da natureza, da cidade ou das instalações imperiais.

As mulheres gostavam das histórias que se liam ou relatavam em pequenos grupos, sendo *A História de Genji* o melhor exemplo, pois parece que Murasaki entra ao serviço da imperatriz devido à sua capacidade de a entreter com os seus relatos, já que não era costume haver visitas ou reuniões entre as damas principais de umas casas e de outras. O costume era que as mulheres mais próximas e ao serviço destas estivessem à altura em educação, pois iriam partilhar com elas a maior parte das suas vidas. Não lhes era permitido mostrar-se em público e muito menos a qualquer pessoa na intimidade do seu lar; a mulher era um ser enraizado nos seus aposentos, dos quais chegava até a receber o nome. Neles aguardavam a visita do varão, entre cortinas, biombos ou leques, pois não podiam partir à sua procura. Tratando-se de uma sociedade poligâmica, a mulher só podia ter a felicidade de ser a primeira esposa ou de não deixar de ser a favorita, já que, se caísse no esquecimento do varão que a tinha cortejado e não tivesse o amparo da própria família, esperava-a a decadência e até mesmo a própria morte, ao entregar-se à infelicidade. Como nos transmite a seguinte cena: «Isto era ainda mais verdade para aquelas damas que estavam muito afastadas, visto que passavam os anos sem que ele lhes prestasse muita atenção, mas nos seus pensamentos comparavam o seu lar com o retiro da montanha que não é afetado pelas penalidades do mundo. Como poderiam realmente culpá-lo por negligenciá-las? Na verdade, não tinham outras preocupações. Aquela que houvesse escolhido a vida de oração continuava com as suas devoções sem que ninguém a importunasse, enquanto aquela outra cujo gosto a

⁴ *Idem*, pág. 545.

inclinasse para ler livros de todos os tipos em silabário *kana* também conseguia ver cumprido o seu desejo, visto que as disposições que Genji havia tomado permitiam que cada uma vivesse como quisesse.»⁵ As mulheres não têm acesso à vida pública. Esta é a grande debilidade da sociedade Heian, o seu ponto mais vulnerável, a intimidade possui a força daquilo a que se opõe e complementa, mas o exterior fica mutilado sem a presença feminina.

O ciúme entre as mulheres era um dos males endêmicos desta sociedade, pois não tinham outro remédio senão competir entre elas. A poligamia só era permitida ao varão, devendo a mulher manter-se fiel, se bem que podia divorciar-se com facilidade e começar uma nova vida com outro homem. A mulher é como um presente embrulhado nos mais finos envoltórios que o homem irá abrindo pouco a pouco. Se, para além disso, tivermos em conta as circunstâncias que a rodeiam, como a falta de luz suprida pelas velas que projetavam sobretudo sombras, pois as visitas do homem à mulher tinham lugar pela noite e este tinha de partir antes do nascer do dia, o frio do cru inverno e da maior parte do ano, pois as casas, mais do que isoladas, estavam integradas na natureza, deixando passar o ar, entendemos a razão de cobrir o corpo com grandes e vaporosas túnicas e casacos que vestia uns sobre os outros, dependendo da temperatura. Fica, então, claro que não era através do corpo ou do rosto que se guiavam para se conhecerem; era rara a vez em que um nu estivesse à disposição de alguém, existindo até aversão em relação a este. O recato, a sugestão, a insinuação, a disponibilidade, a espera e a sua própria habilidade e inteligência são o meio em que a mulher aristocrática se move e flutua. Como diz Murasaki: «desesperava do detestável destino pelo qual uma dama tão elevada quanto ela se havia exposto descuidadamente ao olhar de um varão».⁶ Eram próprias delas as longas melenas, que chegavam a arrastar pelo chão junto às roupagens largas e envolventes, os movimentos suaves, as poses lânguidas e a fala nunca direta que encontra no símil literário o seu melhor aliado. Cortar a melena, deixando-a abaixo do ombro, era sinónimo de professar na religião, tornando-se seguidora de Buda e rogando pela sua misericórdia, afastando-se assim do prazer e da dor deste mundo para, cortando todos os laços com o terreno e perecível, preparar o caminho do além.

Como dirá o próprio Genji: «a fragilidade é o que dá encanto à mulher. Não me interessam as mulheres que insistem em valorizar a sua inteligência. Prefiro uma que

⁵ *Idem*, pág. 528.

⁶ *Idem*, pág. 858.

seja dócil, talvez porque eu mesmo não sou demasiado engenhoso nem estou demasiado seguro de mim próprio... Uma mulher da qual um homem se possa facilmente aproveitar se ela não tiver cuidado, mas ainda assim prudente e satisfeita por fazer o que o seu marido deseje. Sei que gostaria mais de uma mulher assim quanto mais vivesse com ela e a fosse moldando à minha vontade.»⁷ As relações humanas implicam uma dificuldade em ocasiões intransponíveis. Para que a sociedade funcione, estudam-se normas e padrões de comportamento em torno das situações dadas, e quando aparece uma nova situação, esta destabiliza-se. O confucianismo estabelece ideais que ordenam a sociedade, convertendo-se assim numa tábua de salvação. A ordem coloca a mulher dentro e o homem fora, a desordem devolve a sociedade ao caos e as relações humanas voltam a implicar medo e desconfiança, até mesmo terror.

A escrita em *kana* tem a sua origem durante a época Heian, um marco na arte da caligrafia, uma contribuição desta sociedade de incalculável valor e extrema beleza, genuinamente japonesa e com uma indiscutível alma de mulher, pois é ela quem a utiliza para comunicar com o mundo, com a sociedade masculina, que é o seu inevitável elo com o exterior das suas estâncias. A caligrafia é o espelho com o qual ela se mostra e é através dela que a valorizam. Nela deposita o seu ser mais íntimo, para ser apreciada e merecedora de atenções por parte do género masculino, que, antes de ver a sua cara, verá a sua caligrafia e que, antes de com ela se tornar íntimo, julgará através dos seus traços se vale a pena tal aventura, e a sua escrita continuará a acompanhá-la ao longo da sua vida como testemunha muda da sua evolução e da sua decadência. O homem também a adota para com ela comunicar, e em conjunto farão da sua escrita uma arte sem igual.

Arthur Waley – tradutor de *A História de Genji* para inglês, que publicaria entre 1924 e 1933, chegando a ser todo um clássico e uma referência para muitas outras traduções em diferentes línguas – chega a afirmar que o culto da caligrafia é a verdadeira religião da época Heian, é uma virtude moral com a qual se distingue o apreço pelas pessoas. A forma de uma caligrafia, essa mão hábil, constitui parte da educação, da sensibilidade e do carácter, e vai muito além do conteúdo de uma carta. A sensibilidade artística valorizava-se mais do que a ética ou a bondade.

⁷ *Idem*, pág. 124.

As cartas entre homens e mulheres são testemunhas inestimáveis de como se teciam as relações entre os sexos e da sensibilidade latente da sociedade. Por conseguinte, iremos percorrendo diferentes situações nas quais se torna imprescindível ou necessária uma carta, talvez aconselhável ou por puro deleite; de qualquer forma, tanto homens como mulheres recorrerão à escrita para se fazerem presentes.

Para os bilhetes de amor, escolhia-se o papel com esmero, tanto pela sua delicadeza, finura e cor, como pela sua relação com a mensagem; até por vezes se perfumava de forma especial. Na prega dianteira dos casacos, costumava levar-se um papel cuidadosamente dobrado, pronto a ser usado a qualquer momento. Sabemos do gosto japonês pela forma de dobrar, chegando a dobragem de folhas de papel a ser toda uma arte, até ao ponto de se fazer do embrulho algo tão cuidado e belo como o conteúdo, chegando inclusive a superá-lo amplamente. Por exemplo, quando se tratava de cortejar uma menina, era possível fazê-lo com um divertido bilhete escrito numa folha de papel que depois se dobrava até a converter numa tira muito fina, na qual, por sua vez, se dava um nó: «naturalmente, a sua caligrafia e até a maneira informal como a havia traçado deixou as monjas anciãs pasmadas... não faz, claramente, sentido tentar encontrar uma resposta, visto que a menina ainda nem sequer sabe escrever adequadamente os signos *kana*», mas, ainda assim, quem a corteja «gostaria de ver aquela caligrafia interrompida», pois a menina ainda escreve as letras *kana* uma a uma em vez de as unir.⁸

Para o homem que se interessa por uma menina com esta intenção velada de a moldar a seu gosto até a tornar sua mulher, a escrita, ainda no seu início, possui uma importância capital, pois não deixa de estar aí a origem da sua personalidade, e a melhor forma de observar a sua evolução será ver como evolui a sua caligrafia. O seu ensinamento inicia-se escrevendo para a menina «com uma caligrafia juvenil tão atraente que lhe instaram que a copiasse para o seu caderno de modelos caligráficos»⁹, pois copiar um modelo implica apreender o carácter do mesmo, talhando com ele a própria personalidade. Mais ainda: «Genji escreveu e pintou todo o tipo de coisas para lhas mostrar, sem dúvida com a ideia de com elas fazer um livro – como modelos caligráficos – e converteu-as numa coleção extremamente atraente... animou-a a escrever, ela própria, um poema, mas a menina replicou que ainda não sabia escrever, ao que, sorrindo, ele disse que a ensinaria. O seu gesto de se voltar para escrever e o seu

⁸ *Idem*, pág. 146, nota 43.

⁹ *Idem*, pág. 151.

modo infantil de segurar o pincel arrebatavam tanto Genji, que ele se surpreendia consigo próprio. Envergonhada, a menina tentou esconder o que acabara de escrever, mas ele insistiu em vê-lo. Os generosos traços dos seus caracteres eram certamente imaturos, mas muito promissores... Genji pensou que não tardaria a escrever com elegância, desde que tivesse um caderno de modelos atualizado.»¹⁰ «Visitava-a dia e noite e dava-lhe todo o tipo de lições. Escrevia-lhe modelos caligráficos e fazia com que os praticasse, e tinha a sensação de que tinha adotado uma filha.»¹¹ A caligrafia era uma atividade diariamente presente nas vidas da aristocracia, e o homem exige da mulher pela qual se interessa que esteja à altura: «pensou que a caligrafia da dama melhoraria com um pouco mais de estilo e sentiu-se um tanto decepcionado.»¹² Também se preocupa se ela não cumpre a sua incumbência de responder às cartas que exigem uma resposta sem demora devido à importância da mesma e do seu remetente: «deslizou até si a escrivaninha da jovem, moeu ele próprio a tinta, colocou o papel em frente dela e pediu-lhe que escrevesse, mas a mão da menina tremia e não conseguia fazê-lo. Não devia ter sido tão lenta na sua resposta... disse-lhe o que devia escrever.»¹³

A escrivaninha também era uma entidade comum em qualquer estância e objeto de culto para o calígrafo, consistindo numa caixa lacada ou decorada com requinte, na qual se reuniam todos os utensílios, tanto para a escrita de uma missiva como para a indispensável prática caligráfica. Por exemplo: «Genji tentou dormir em vão, então apressou-se a pedir que lhe trouxessem uma escrivaninha e, em papel de dobrar, mais ao jeito de prática caligráfica do que de uma verdadeira carta, escreveu...»¹⁴ Uma estância que se abandona após a morte de um ente querido reúne parte do espírito da vida ali passada: naquela «escrivaninha que havia sido abandonada diante do leito rodeado de cortinas. Apesar da sua tristeza, as jovens damas de honor devem ter sorrido ao vê-lo examinar os exemplos de prática caligráfica ali deixados, enxugando os olhos enquanto o fazia. Genji havia anotado uns antigos e comovedores poemas, chineses e japoneses, em estilo cursivo rápido, com caracteres quadrados e formais, e outros em estilos diversos e pouco habituais. Que lindamente escreve!»¹⁵ É, provavelmente, o mais pessoal e íntimo que podia ter encontrado, o que melhor apreende a alma furtiva que ali fez parte da vida. A escrivaninha vai ser, uma vez mais, protagonista de um momento de

¹⁰ *Idem*, pág. 161.

¹¹ *Idem*, pág. 192.

¹² *Idem*, pág. 555.

¹³ *Idem*, pág. 790.

¹⁴ *Idem*, pág. 95.

¹⁵ *Idem*, pág. 244.

extrema transcendência na vida de uma mulher que, depois de ter tido intimidade com um varão pela primeira vez, o que encontra, no seu desconcerto depois do inesperado, depois do que para ela ainda é incompreensível na sua inexperiência desta vida adulta em que acaba de entrar, quando ainda brinca com bonecas, é «uma caixa de escrita a seu lado, do outro lado das cortinas» – para que possa responder ao poema que ele lhe deixara junto à almofada, pois após um casal passar a sua primeira noite junto, era costume que o homem deixasse à mulher um poema ao qual ela responderia. «(...) ela ergueu a cabeça e encontrou um bilhete com um nó na sua almofada – que, por estar atado, se refere claramente ao amor –, dava a impressão de que Genji o havia escrito à pressa e com a maior facilidade.»¹⁶

As cartas com que homens e mulheres comunicavam sentimentos íntimos não eram assinadas, devendo ser a caligrafia a revelar o autor. Podiam ser promissoras as escritas com fluidez, elegância e seguindo a moda: «enquanto uma mulher é suficientemente jovem e bela, evita fazer tudo aquilo que pudesse desonrar o seu nome, até ao escrever uma carta demora tempo a escolher as palavras e escreve com uma tinta tão leve que te deixa desconcertado e desejoso de uma maior clareza».¹⁷ Sobre a caligrafia de tais cartas, que eram obrigatórias ou imprescindíveis para estabelecer um primeiro conhecimento com a outra pessoa, uma vez começada a relação, esta teria de ser conduzida por um ou por outro caminho, Murasaki diz que «a caligrafia sem profundidade pode exibir um traço alongado aqui e além e, em geral, chamar a atenção até ao ponto em que, à primeira vista, pareça fruto de uma impressionante habilidade, mas, embora a escrita de autêntica qualidade possa carecer de beleza superficial, ao examinar as duas juntas pela segunda vez, observar-se-á quão mais próxima está a segunda daquilo que deve ser a escrita».¹⁸ Uma mulher torna-se digna de ser visitada quando «escreve poemas com verdadeiro engenho e graça, tem uma bonita caligrafia e uma encantadora habilidade com o *koto*, destacando-se em tudo o que faz; e se, para além disso, o seu aspeto também não deixar nada a desejar, será a esposa a repreendida e a outra mulher a que secretamente será objeto das visitas do varão».¹⁹

Também os homens deviam, logicamente, cuidar da sua educação, ainda mais quando um jovem era chamado a ocupar cargos distintos: «tento segui-lo, mas não sei que mais posso fazer. Parece estar mais avançado na caligrafia e nos demais saberes do

¹⁶ *Idem*, pág. 247.

¹⁷ *Idem*, pág. 61.

¹⁸ *Idem*, pág. 64.

¹⁹ *Idem*, pág. 67.

que corresponde à sua idade.»²⁰ E, se houvesse que dar um exemplo, a caligrafia estaria à frente de outros conhecimentos também incontornáveis. No fim de contas, quando um homem deseja estabelecer uma primeira relação com uma mulher, deve escrever primeiro uma carta, pois nunca a viu, apenas ouviu falar dela e deixa-se guiar por comentários alheios: «Genji enviou uma carta para a casa da colina. Ele estava ciente de que a dama, que segundo a opinião comum tinha um altíssimo nível, devia ser uma espantosa raridade por aquelas paragens agrestes e atrasadas e redigiu um belo texto em papel coreano de cor castanha amarelada... Havia escrito com uma caligrafia muito bela... ela desesperava ao comparar-se com ele... por fim, escreveu em papel lilás muito perfumado e com tinta umas vezes escura e outras de uma palidez etérea... a caligrafia e a linguagem eram dignas da maior dama do reino.»²¹ Também um jovem pode iniciar as suas cartas com alguém que até ao momento tenha sido sua parceira de jogos; assim estabelece a distância necessária para dar cabimento à intimidade: «como eram jovens, às vezes extraviavam as cartas que trocavam mutuamente, escritas com uma caligrafia ainda imatura, mas que encerrava uma atraente promessa.»²² Ou pode o breve vislumbre de uma jovem produzir nele o sentimento de um apaixonado enamoramento, que ele expressará mediante uma mensagem «escrita em papel fino de cor verde intenso, lindamente dobrado e a caligrafia ainda juvenil era muito promissora... Ela gostou muito da mensagem.»²³ E já temos um começo de romance.

Destacar de uma carta feminina o facto de ser excessivamente formal e masculina significa que «nenhuma estava estragada com um desses signos *kana*, mas que estavam todas envolvidas numa linguagem de uma formalidade exemplar»²⁴, o que queria dizer que a mulher que escrevesse tais bilhetes era boa para ele aprender com ela, mas não para a converter em esposa, pois o homem sentir-se-ia constrangido com uma esposa que testemunhasse os seus torpes esforços: «Escreve caracteres chineses cursivos e mais de metade de uma carta sua está cheia deles, até as cartas dirigidas a outras mulheres, onde irremediavelmente se encontram fora de lugar, e dizemos para nós mesmos: Oh não, oxalá fosse um pouco mais feminina! Ela talvez não tenha tido

²⁰ *Idem*, pág. 274.

²¹ *Idem*, pág. 338.

²² *Idem*, pág. 472.

²³ *Idem*, pág. 486.

²⁴ *Idem*, pág. 72.

essa intenção, mas quando lerem a carta ao remetente, fá-lo-ão num tom formal e rígido e dará a impressão de que ela desejou que assim fosse desde o princípio».²⁵

A hierarquia da sociedade Heian era respeitada ao extremo e, portanto, cada qual devia estar consciente da sua posição e agir em conformidade. Também a mulher não devia pensar em transpor certas fronteiras e a caligrafia vai uma vez mais atestar o *status* social. Uma dama de nível médio não pode negligenciar a excelência nesta arte sem se sentir perturbada ou indigna de receber uma carta tão bem escrita: «A caligrafia de Genji era de uma beleza tão extraordinária que os olhos da jovem vidraram e deitou-se para refletir sobre o estranho destino que se abatia sobre a sua vida, de resto monótona.»²⁶ Inversamente, uma dama que, pelo seu nascimento, está elevada a um alto posto tem o dever de estar à altura, sob pena de cair no ridículo, como seria o caso de «Sua Alteza, que escreveu o poema num papel murasaki tão velho que havia adquirido um tom acinzentado com uns caracteres de incrível firmeza, de estilo antigo e uniformemente equilibrados em cima e em baixo – a firmeza dos caracteres é uma característica pouco feminina e o equilíbrio uniforme carece de personalidade. Não merecia um olhar... Não gostava de especular acerca do que a dama pensava dele. Sua Alteza lamentava a sua desventura – não estava à altura exigida para o seu nível – sem saber que, embora ele agora lamentasse realmente ter ganho o seu coração, compreendia qual era o seu dever e estava decidido a cumpri-lo até ao fim – não abandonando Sua Alteza, embora a sua caligrafia não a colocasse na posição desejada.»²⁷ A sua deficiente caligrafia fá-lo lamentar tê-la conhecido, prevalecendo apenas o seu nível para dar cumprimento às suas obrigações para com ela. Em futuras cartas, reconhece que «a caligrafia de Sua Alteza havia melhorado», embora comente para si mesmo: «mas que atrocidade de poema, deve ter sido o melhor que conseguiu fazer... suponho que a sua dama instruída é quem normalmente retoca os seus poemas e guia o seu pincel... Custava-lhe que uma pessoa de tão bom berço revelasse semelhante estupidez e tremia perante a ideia de que isso o desacreditasse.»²⁸

Porém, os matizes, as variações, o ritmo, como se do vento ou da música se tratasse, davam categoria e elegância à caligrafia de uma missiva, como o testemunha «Sua Alteza Fujitsubo, que, sentindo-se profundamente comovida, com uma tinta pálida como se se tivesse esgotado a meio de uma linha, se limitou a escrever... Ao receber a

²⁵ *Idem*, pág. 74.

²⁶ *Idem*, pág. 83.

²⁷ *Idem*, pág. 175.

²⁸ *Idem*, pág. 181-182.

resposta, o coração de Genji bateu com força e o repentino júbilo fez com que lhe brotassem as lágrimas.»²⁹ Se, após a espera ansiosa de uma resposta, o bilhete não estivesse à altura dos sentimentos que provocavam tal estado, o castelo desmoronar-se-ia e a emoção ficaria como a água após uma intensa geada.

Se for um homem de classe inferior a aspirar conquistar uma dama de um nível mais elevado do que o dele, também surge a preocupação com as pessoas que lhe são próximas, as quais não podem permitir que dita união se concretize e procurarão a solução para devolver a posição à dama em questão: «julgava ser um elegante cavalheiro e submetia a jovem a um vigoroso assédio com as suas cartas. A sua caligrafia não era deficiente, e estava muito satisfeito com as suas missivas, embora escrevesse com um estilo marcadamente rural que contrastava com o papel chinês colorido – difícil de encontrar – e o penetrante perfume que usava.»³⁰

Na verdade, a caligrafia oferece poucas possibilidades de engano. Não há dúvida de que, se estamos perante uma pessoa distinta, a escrita embebe-se nela, ficando alheia a modas ou tendências: «não havia feito o menor esforço por adornar a sua escrita, mas para Genji refletia certamente uma distinção suprema. Embora a caligrafia não fosse assombrosamente peculiar nem à moda, não poderia ter sido atribuída a ninguém mais senão a ela.»³¹ E quando a escrita alcança semelhante nível, não pode de modo algum deixar indiferente um homem sensível e educado: «a escrita possuía tal carácter que envergonharia a mais elevada dama e Murasaki compreendeu os sentimentos de Genji pela remetente.»³² Sentimentos que o bilhete em si desperta quando é verdadeiro espelho de uma alma sem recantos ou segundas intenções e que a caligrafia reproduz, adaptando-se da mesma forma que a água acaricia cada recanto do seu leito, por mais inacessível ou despercebido que possa parecer: «assim lhe respondeu ela, muito apropriadamente, sobre papel verde com um desenho e uma caligrafia disfarçada, a tinta umas vezes escura e outras vezes clara, e com tendência para a cursiva aqui e além. Genji achou uma delícia que alguém como ela escrevesse assim.»³³ Quando a mente de uma dama naufraga em sentimentos encontrados e procura na sua solidão dar uso ao que a sua mente decifra, pega no pincel: «os antigos poemas que escrevia para praticar a caligrafia evocavam precisamente o que ocupava a sua mente e, ao lê-los, via refletidas

²⁹ *Idem*, pág. 198.

³⁰ *Idem*, pág. 501.

³¹ *Idem*, pág. 276.

³² *Idem*, pág. 362.

³³ *Idem*, pág. 485.

as suas preocupações. Genji entrou no aposento... ela havia deslizado as páginas escritas de maneira informal sob a escrivaninha, mas ele descobriu-as, tirou-as dali e deu-lhes uma vista de olhos. Não havia na sua habilidade a menor afetação e a sua escrita possuía uma simples e agradável elegância.»³⁴

Tudo é perfeito quando coincidem as sensibilidades e perante a sugestão aparece a resposta adequada: «Genji havia posto sumo cuidado na sua caligrafia, que estava mais refinada do que nunca, e a princesa acordou com as suas damas de honor que não podia deixar de lhe responder... Isso era tudo, e para ele a leve caligrafia possuía uma profunda atração. Era infrequente que uma mulher conhecida viesse a melhorar com o decorrer do tempo e espantava-o o quão certo era, no seu caso, que a distância fosse o segredo de um encanto duradouro.»³⁵ Mas é ainda mais perfeito quando essa mulher que se vê crescer de dia para dia ao nosso lado e, também, sob as nossas diretrizes de educação e cuidado, alcança níveis de perfeição cada vez mais altos: «Genji, sorrindo de prazer por quão encantadora era a jovem, disse para si próprio que a sua caligrafia não parava de melhorar. A sua correspondência era tão abundante que a escrita de Murasaki se assemelhava muito à sua, embora com um toque acrescentado de graça feminina. Felicitou-se a si próprio por tê-la educado tão bem em todos os aspetos.»³⁶ Será sempre um orgulho para um homem comprovar que a caligrafia de uma dama que amou ou ama, que tem ou ambiciona, possui um dom especial que a torna única: «a carta em papel cinzento azulado escuro e atada com um ramo de anis estrelado não oferecia nada fora do comum, salvo a elegância suprema da sua caligrafia, da qual sentiu que nunca poderia cansar-se.»³⁷ Tanto que não duvida em mostrá-la à sua amada, visto que pertencia ao passado. É a própria caligrafia que faz com que um homem se aperceba de que a compreensão se encontra no destino e não nos ciúmes entre duas mulheres que chegam a escrever de maneira excelente: «a indefetível excelência da caligrafia dela fez Genji pensar na maneira como, no fim de contas, as duas, apesar das objeções de Murasaki, tinham chegado a respeitar-se e a reconhecer uma confiança mútua, embora tal não significasse que haviam sido íntimas...»³⁸

A sedução também pode ser encontrada entre duas irmãs que não se conhecem e a carta serve, uma vez mais, para se apresentarem e encontrarem o apreço e o respeito

³⁴ *Idem*, pág. 717.

³⁵ *Idem*, pág. 241.

³⁶ *Idem*, pág. 271.

³⁷ *Idem*, pág. 787.

³⁸ *Idem*, pág. 717.

uma pela outra, mesmo quando as circunstâncias as tenham situado num estrato social diferente. A candidez, unida à ignorância atrevida, provocará inevitavelmente o riso ou, pelo menos, preocupação naquele que encontre espaço no seu coração para um ser tão dissonante que não elude deixar por escrito a sua condição: «a carta estava escrita em papel verde de duas camadas, numa caligrafia agressiva e cheia de caracteres cursivos, erráticos, irreconhecíveis e com longas caudas por toda a parte, e evidenciava uma presunção insuportável. As linhas moviam-se até à margem e pareciam derrubar-se a qualquer momento. A jovem contemplou a sua obra com um sorriso satisfeito, ao menos enrolou-a devidamente, deu-lhe um nó e atou-lhe uma cravina... Não percebo nada do que diz, creio que não me entendo com a leitura dos caracteres cursivos, sentir-se-á dececionada se a minha resposta for menos imponente, faz-me já um rascunho... Tudo aquilo era tão divertido que as damas de honor mais jovens se riram.»³⁹

A notícia de uma nova neta provoca numa avó, já nos últimos momentos da sua vida, o desejo de comunicar com ela, de expressar o seu desejo de a conhecer, e a carta é o primeiro contacto que terão uma com a outra, por isso não só é indispensável saber ler o conteúdo, como também – o que talvez seja mais importante – alcançar a visualização da mesma no seu contexto: «a caligrafia era trémula e extremamente antiquada... Esta é uma carta do passado, atenta na escrita, noutros tempos foi muito boa, mas os anos não foram muito amáveis para com ela, é doloroso ver como lhe treme a mão! Mas que engenho o seu em torno da sua bonita caixa de pentes – presente que acompanha a carta –, muito poucas das trinta e uma letras do poema não estão com ela relacionadas, e isso não é nada fácil de conseguir.»⁴⁰ E, no entanto, encontra-se à altura das circunstâncias, mas, quando tal não ocorre, a carta provoca uma vergonha irreprimível, pois a velhice pode entender-se e não só ser tolerada, mas também pode encontrar-se nela toda a ternura e sabedoria do tempo vivido. Não obstante, as relíquias vão, sem dúvida, contra o tempo e contra a realidade e, se esta última não se aceita, conduzem ao ridículo do rígido e do estéril: «como no passado, a sua caligrafia era irremediavelmente apertada, enfática, maciça e rígida... esta mulher é uma relíquia inverosímil, alguém tão tímido quanto ela deveria manter a discrição, mas não...»⁴¹

Na arte da sedução, pode jogar-se com a caligrafia com o objetivo de a adequar ao momento e ao interesse do autor, tanto que, no leque utilizado para escrever um

³⁹ *Idem*, pág. 577.

⁴⁰ *Idem*, pág. 608-609.

⁴¹ *Idem*, pág. 609.

poema que apela à atenção do varão, Genji reconhece que «a caligrafia havia sido alterada, mas a sua graça e distinção não deixam de o surpreender agradavelmente»⁴² e, portanto, cumpre o seu objetivo de fazê-lo voltar. O leque, imprescindível entre os utensílios de uma dama para cobrir o seu rosto, é, nesta como em outras culturas, um objeto muito requerido para a sedução. Transporta consigo toda uma arte na sua utilização. Se uma dama de idade avançada se atrevesse com um leque que tivesse «pintado, num papel suficientemente vermelho para fazer com que lhe brilhasse a cara, um grupo de altas árvores de cor dourada, e num lado, num estilo já fora de moda, mas que não carecia de distinção, estivesse escrito numa caligrafia informal...» um poema que denotasse claramente um oferecimento direto já no ocaso da vida, mais do que seduzir, conseguiria que o varão se levantasse para se ir embora e com isto só conseguiria expor-se ao ridículo. Porém, quando é um homem em idade matura que quer conquistar uma jovem dama, deveria igualmente utilizar todas as armas ao seu alcance para conseguir o efeito que deseja: «havia escrito a carta com especial cuidado, a fim de chamar a atenção de uma mulher jovem, e a missiva era impressionante... não lhe ocorria nenhuma resposta, mas as suas damas de honor insistiram em que seria descortês atribuir a tarefa a qualquer outra, de maneira que escreveu num papel cinzento intensamente perfumado, modulando os traços para que fossem mais claros ou mais escuros segundo conviesse ao que estava a dizer... A sua cauta caligrafia, carente por completo de pretensões, não tinha nada de notável, mas Genji viu nela encanto e dignidade.»⁴³

Não obter o que deseja propicia o homem a escrever também a carta da manhã seguinte, à qual a mulher, apesar da sua inclinação pouco favorável, deve dar resposta: «leu-a de má vontade quando as suas damas de honor lhe trouxeram um tinteiro e o necessário para escrever e a instaram a que respondesse. O papel da carta de Genji, de uma brancura inocente, transmitia distanciamento, mas a missiva estava muito bem escrita.»⁴⁴

Na sua condição de homem, pode sentir direitos adquiridos sobre uma mulher em quaisquer circunstâncias, caso em que terá acesso às cartas de sedução que esta possa receber, orientando as respostas segundo as suas preferências em relação a esta: «então, ao examinar as cartas mais cuidadosamente, encontrou uma em papel chinês

⁴² *Idem*, pág. 102.

⁴³ *Idem*, pág. 371.

⁴⁴ *Idem*, pág. 547.

azul, deliciosamente perfumada e muito dobrada. Por que está esta carta atada com tantos nós? A caligrafia era deliciosa, a escrita fresca e exuberante. Dirigindo-se à dama de honor, disse: quero que investigues os remetentes destas cartas antes de lhes dares uma resposta. Os jovens imprudentes de hoje podem cometer um grande erro e talvez a culpa não a tivesse o homem... quando um homem não está tão interessado e ela ignora um simples bilhete, pode ser que sirva apenas de acicate ou para se esquecer por completo dela, e quem o censurará? Também não é conveniente dar uma resposta eloquente e inteligente ao que não passa de um bilhete informal, pois tal situação poderá originar dificuldades mais adiante. Em geral, no final, a mulher padecerá por isso se não tiver cuidado e mostrar, sem restrições, a sua delicada sensibilidade e o seu brilhante engenho...»⁴⁵ Além disso, quando uma dama não quer responder a uma carta, pode pedir a uma dama de honor de classe elevada que o faça por ela: «tinha boa caligrafia e era, no geral, judiciosa, e Genji pedia-lhe que escrevesse réplicas apropriadas, à medida que surgia a necessidade.»⁴⁶ Apesar de que esse direito sobre a mulher nem sempre implica imposição, mas também o desejo de ser compreendido e correspondido, o que o levaria a escrever uma carta na qual se desculpava ou explicava determinado comportamento: «era um bilhete em fino papel branco, muito bem escrito, mas não tinha nada em particular que chamasse a atenção. A caligrafia era muito boa. Tratava-se certamente de um homem cultivado. A Intendente da Câmara Imperial, para quem a sua ausência por uma noite não significava nada, ignorou a sua grave inquietude e nem sequer lhe respondeu. Ele sentiu-se angustiado e passou o dia sumido na melancolia.»⁴⁷

Uma filha que vê o vínculo que a une a seu pai em perigo também recorre à carta para expressar as lágrimas de um coração ferido: «experimentou uns sentimentos de tanta ternura pela maneira de ser que a carta refletia, apesar da escrita infantil.»⁴⁸

Perante a saída de uma filha da casa paterna, um pai sensível e com possibilidades não descuidará em nada o que se refere à arte da escrita: «para encher o seu cofre de livros, escolheu volumes que pudessem servir-lhe diretamente como modelos de caligrafia. Continham muitos exemplos que tinham tornado famosos os melhores mestres do passado entre as gerações posteriores. Comparando com os velhos tempos, está tudo em decadência... mas, pelo menos, agora a escrita em *kana* é superior. A escrita antiga parece firme, mas não transmite amplitude nem generosidade

⁴⁵ *Idem*, pág. 541-542.

⁴⁶ *Idem*, pág. 551.

⁴⁷ *Idem*, pág. 636.

⁴⁸ *Idem*, pág. 641.

e parece seguir sempre a mesma pauta. Só mais adiante as pessoas começaram a escrever com uma caligrafia realmente fascinante, mas entre os numerosos e simples modelos que reuni quando eu próprio estava muito interessado em cultivar o estilo feminino, uma linha traçada rapidamente pela mãe de Sua Majestade, uma linha com que ela não havia querido dizer nada, mas que eu adquiri, pareceu-me especialmente notável... A própria escrita de Sua Majestade tem um consumado encanto, mas carece de certa graça. A escrita da sua mãe mostrava uma grande sagacidade e elegância, mas também tinha um aspeto débil e pouco estilo. A Intendente da Câmara Imperial é aquela que se destaca na nossa época, embora a sua caligrafia apresente muitos detalhes caprichosos.»⁴⁹

Com a finalidade de escolher sabiamente os modelos que seriam exemplo a seguir pela sua filha, reuniu os mais distintos na matéria. «Como sempre, foi ao edifício principal para escrever... escreveu livremente os antigos poemas, tal como acudiam à sua mente, em número assombroso, uns em caligrafia corrida – caracteres chineses escritos em cursiva –, outros na simples, vários ao estilo feminino... Sua Alteza tinha o seu próprio livro terminado... a caligrafia do recém-chegado não era muito brilhante, mas constituía a sua pequena conquista e a escrita era, na verdade, muito pulcra. Os poemas que tinha escolhido das antigas antologias eram claramente pouco vulgares e havia traçado cada um deles em apenas três versos, em poucos e agradáveis caracteres chineses... A escrita corrida de Genji em papel chinês rígido pareceu a Sua Alteza um milagre, enquanto o seu estilo feminino, sereno, dono de si próprio, em papel suave e fino, de cor bonita mas ténue, era incomparável... brotavam-lhe as lágrimas para se unirem ao fluxo daquelas linhas flexíveis que jamais fatigariam e aos poemas em escrita corrida, executados com uma total liberdade em papéis de magníficas cores procedentes da oficina da corte japonesa, que proporcionavam um prazer inefável... Havia-se empenhado no trabalho de intendente para mostrar o quão inteligente era, mas notava-se alguma coisa turva no movimento do seu pincel e também se detetava, por sua parte, a tentativa de o ocultar, a sua escolha dos poemas era um tanto maliciosa... Entretanto, também se embrenhou no estudo da escrita *kana* e procurou todos aqueles que eram conhecidos por essa habilidade... Não colocou nada de baixa origem na caixa de livros da sua filha... também preparou uma coleção de pinturas para ela.»⁵⁰ Porque um homem de nível social elevado deve fazer o possível para evitar que a sua filha tenha de

⁴⁹ *Idem*, pág. 661.

⁵⁰ *Idem*, pág. 662-663-664.

se ocultar, chegando o momento, por a sua caligrafia não estar à altura e a escrita das suas cartas demonstrar apenas infantilidade. Esta situação também implica que tal missiva seja retida ou mesmo ocultada, para com ela não arrastar o destinatário para uma posição desconfortável: «que escrita tão infantil, seria melhor que ainda não a tivesse mostrado. Não é que queira ocultar as suas cartas, mas, na verdade, tendo em conta quem ela é, se eu não tiver cautela, isso poderia prejudicá-la... Ninguém da idade de Sua Alteza deveria escrever assim.»⁵¹ A vergonha de um pai não se pode ocultar quando a dama que a vai amparar, embora não seja tão bem nascida e ainda não a conheça pessoalmente, apenas pela sua missiva, mostra estar muito acima: «quando viu a bonita caligrafia, lamentou profundamente que uma pessoa tão infantil como a sua filha acompanhasse uma mulher tão impressionante.»⁵²

O desassossego da dama que não pode permitir a insistência de um homem fica também refletido em: «a caligrafia serpenteante que a sua mão trémula traçava era sumamente atraente... mas não se havia proposto atraí-lo mais... o seu único desejo havia sido recordá-lo de que, ao fim e ao cabo, ela não era indigna do seu interesse.»⁵³ A pressa de uma resposta pode provocar a necessidade de «compensar a sua deficiente caligrafia com umas complicadas pinceladas que careciam por completo de qualidade»⁵⁴, muito próprias de uma idade precoce, pois a decisão e urgência de um bilhete pode igualmente manter a distinção que costuma acompanhar uma idade madura, «uma caligrafia rápida de notável carácter e distinção».⁵⁵ A elevada posição social de um homem pode obrigar uma dama a responder, mesmo quando esta considere inoportuno o bilhete recebido, e todavia rejeitar o pedido sem perder o seu *status*: «apesar da pressa com que havia escrito o bilhete, a sua caligrafia não deixava de revelar uma grande distinção e elegância, mas Genji desejava que houvesse mostrado um pouco mais de compreensão para com os seus sentimentos.»⁵⁶ A distância pode ser sugerida pela caligrafia: «a sua caligrafia, que não mostrava um carácter acentuado, era contudo tecnicamente muito acertada e os ideogramas cursivos estavam muito bem traçados. Genji sentiu-se sacrilegamente estimulado ao imaginar a campânula com uma beleza mais esplêndida do que nunca... poderia haver ganho a vontade da dama se de verdade o houvesse desejado. Ela própria reconhecia o especial interesse que lhe

⁵¹ *Idem*, pág. 710.

⁵² *Idem*, pág. 711.

⁵³ *Idem*, pág. 125.

⁵⁴ *Idem*, pág. 126.

⁵⁵ *Idem*, pág. 143.

⁵⁶ *Idem*, pág. 261.

mostrava e parecia que, nas suas réplicas esporádicas, se havia esforçado pouco por desalentá-lo, o que não era de todo admirável da sua parte.»⁵⁷ Outra missiva da mesma dama insistindo na distância, mas «compreendendo que não lhe responder equivaleria a acabar com ele... as damas de honor trouxeram-lhe uma escrivãzinha e escreveu... Isso era tudo, e não tinha nada de notável, mas, por alguma razão, a ele parecia-lhe difícil deixar a missiva de lado. Talvez fossem as suaves pinceladas ou o papel cinzento azulado de que tanto gostava. Uma mulher faz com que as suas palavras concordem com a qualidade e com o estilo da pessoa que escreve...»⁵⁸ Também a ansiedade de uma dama que não pode senão tingi-la de melancolia perante a impossibilidade de mudar um destino a leva a recorrer à caligrafia: «então, aproximou um tinteiro e escreveu...»⁵⁹ A indiferença de uma mulher que deseja acabar de vez com a possibilidade de que uma amizade alcance a intimidade do leito manifesta-se na sua carta: de «agradável escrita, sem pretensões e realizada numa só linha – que renuncia à liberdade e ao ornamento – e a calidez das palavras com que a acompanhava estimularam mais do que nunca o seu desejo de estar com ela...»⁶⁰; embora seja evidente que a amabilidade possa ser mal entendida e dar azo a interpretações egoístas. Por este caminho, e perante o temor de rumores que acabem por piorar a reputação dos implicados, chega a resignação e a carta da mãe que sugere a possibilidade de que a filha ceda à pressão de tantas missivas e cartas por parte do remetente: «escreveu com uma caligrafia que lembrava as estranhas pegadas de uma ave – e que mais adiante seria qualificada de tal maneira estranha que não pôde decifrá-la de imediato.»⁶¹ Pois a caligrafia, no seu desejo de observação e fusão com a natureza, procura o seu ritmo e movimento com a intenção de permitir que os traços acedam à folha da maneira mais solta e de acordo com o sentido e o contexto da mensagem.

Outras temáticas também presentes nestas missivas fazem referência à inquietação de um homem que reconhece o valor de uma dama face ao perigo de uma relação censurável, e ainda assim arrisca a sua posição em nome de um sentimento que lhe vem de dentro, expondo-se desta maneira ele também: «abriu o armário onde guardava o papel chinês, escolheu uma folha especialmente refinada e preparou o pincel com sumo cuidado. As damas de honor presentes davam cotoveladas umas às outras e

⁵⁷ *Idem*, pág. 272.

⁵⁸ *Idem*, pág. 452.

⁵⁹ *Idem*, pág. 707.

⁶⁰ *Idem*, pág. 848.

⁶¹ *Idem*, pág. 859-860.

perguntavam-se quem poderia ser a dama, pois cada gesto de Genji era o de um amante.»⁶² E uma missiva intercetada será a prova incontestável de um amor proibido, porque o papel, pode tê-lo consigo o guardião de uma reputação e, no entanto, não lhe ser permitido interpelar o seu autor, mesmo que este esteja presente: «apesar do seu assombro e da sua indignação, não podia exigir ao jovem que se identificasse. Presa por um furor cego, saiu com o papel na mão...»⁶³; e será a sua caligrafia a identificar o seu autor e, como consequência, ambos os amantes serão duramente castigados. A caligrafia será, uma vez mais, a delatora de uma ação altamente censurável, ao expor levemente uma carta na qual se evidencia o erro: «ali, a sobressair por baixo da almofada... o papel tinha uma fragrância deliciosa e a carta parecia haver sido preparada com grande esmero... percebeu que a caligrafia era dele, não havia qualquer dúvida... que tipo de menina era esta que deixava uma coisa assim onde qualquer pessoa a pode encontrar... o respeito que lhe tinha desabou...»⁶⁴

Rende-se o homem ao desalento ao ter de se relacionar com uma mulher que aparece trazida pelo destino e da qual tudo ignora. Então, a primeira coisa que quererá ver será uma carta sua, para começar a formar a imagem dessa mulher com a qual se deverá relacionar, a qual, se não estiver à altura, só lhe trará desprestígio: «... tendo em conta a maneira como a jovem havia crescido no campo, primeiro queria saber como seria a sua carta... traçada em débeis linhas, a sua caligrafia era oscilante e insegura, mas tinha distinção, não, não era desprezível. Genji sentiu-se mais tranquilo.»⁶⁵

Um cavalheiro não poderá evitar uma expressão lúgubre perante uma dama que insiste em permanecer no passado. É necessário conhecer este passado ou esta tradição e transportá-los para o presente, onde a dama protagoniza cenas que envergonham aqueles que a rodeiam, pois não demonstra a capacidade imprescindível de caminhar no tempo, convertendo o passado em presente. Com uma «caligrafia assombrosamente antiquada, Genji não podia deixar a missiva de lado e perguntava a si próprio por que não havia sido mais discreto... que cruel era o seu regozijo à custa da pobre dama!... Para uma mulher, nunca é apropriado identificar-se demasiado intimamente com uma coisa de que goste em especial. Não sendo também apropriado que seja totalmente ignorante. Para agradecer, uma mulher só necessita de ter graça, serenidade e confiança em si própria.»⁶⁶

⁶² *Idem*, pág. 275.

⁶³ *Idem*, pág. 284.

⁶⁴ *Idem*, pág. 782.

⁶⁵ *Idem*, pág. 513-514.

⁶⁶ *Idem*, pág. 519-520.

No entanto, a recordação de outras, apesar do tempo passado e da dificuldade de voltarem a estar com ele, não encontra resignação na mera escrita e ele procura o risco implícito ao quebrar as normas sociais para voltar a ter um indício dela: «o mero facto de ver a sua escrita, por mais longa e generosa que fosse a missiva, deixava-o insatisfeito e enviou uma carta de súplica...»⁶⁷

Uma caligrafia retém em si, inclusivamente, o espírito do autor, precisamente numa época em que os espíritos se encontram presentes no quotidiano e atuam com as suas advertências. Uma dama cuja «escrita se destacava facilmente em qualquer companhia»⁶⁸ é sem dúvida louvável e digna de atenções: embora soubesse «que a sua mente, que se havia afastado brevemente dela, estava agora fora do seu controlo... Não tinha absolutamente a intenção de vir, mas, como vês, é realmente certo que a alma de um ser sumido na angústia pode afastar-se dele e errar... então, chegou-lhe uma carta num papel azul acinzentado escuro, atada a uns crisântemos que começavam agora a abrir... o delicioso efeito agradou a Genji e ele percebeu que a caligrafia era dela... A sua escrita está mais bela do que nunca!... mas a pretensão de inocência da dama repelia-o... sim, estava ressentido e, contra a sua vontade, não acreditava que pudesse voltar a sentir o mesmo por ela.»⁶⁹ O espírito da caligrafia retém-no e fá-lo duvidar, apesar de os factos o impedirem de dar rédea solta ao que tal escrita lhe sugere. Porém, em tempos de desgraça, os espíritos voltam a encontrar-se e a oportunidade volta a deixar manifesta a qualidade da pessoa mais além de destinos aziagos: «o estilo das suas frases e o movimento do seu pincel mostravam uma mestria e uma elegância excepcionais... havia escrito de maneira irregular, a impulsos dos seus pesares e os traços do seu pincel possuíam uma qualidade encantadora.»⁷⁰

Uma carta que sobrevive em forma de testamento transporta consigo mesma o espírito de quem já partiu, capaz de resolver incógnitas que continuavam a pairar no ar: «tenho uma carta sua escrita de uma maneira tão excêntrica que é como se estivesse em *siddham* – escrita indiana que os sacerdotes budistas conheciam e que usavam para fins ritualistas – e creio que algumas coisas que diz te poderiam interessar... Bem, é uma escrita imponente! Não vejo nada vago nem decrépito nela. Em caligrafia, como em tantas outras coisas, poder-se-ia considerá-lo um mestre... A sua escrita rápida e fluida

⁶⁷ *Idem*, pág. 712.

⁶⁸ *Idem*, pág. 230.

⁶⁹ *Idem*, pág. 232-238.

⁷⁰ *Idem*, pág. 310.

revelava uma aprendizagem magistral, e os budas e deuses dificilmente haveriam podido ignorar a suas petições...»⁷¹

Com o espírito despido perante altares nos quais concentrar a devoção, a escrita torna-se presente quando a emoção inunda o sentimento de quem descobre uma alma gêmea: «com lágrimas a deslizarem pelas faces, molhou um pincel no tinteiro para escrever no leque da dama, tingido de cor de cravo...»⁷² E quando chega o final a que nenhum ser pode escapar, um último adeus fica reservado para aquelas cartas que percorreram a vida junto a nós e em cujos traços permanece ainda o suspiro da vida: «havia muitas cartas que não estaria correto deixar para trás, mas depois de tudo guardou umas quantas de cada remetente, talvez sentindo que não podia destruí-las e enquanto as examinava antes de se desfazer delas, encontrou algumas escritas pela sua amada... a caligrafia era de uma frescura absoluta... sim, com estas cartas poderia manter a sua lembrança viva durante mil anos, mas não estaria lá para as ler. Só podia fazer uma coisa. Pediu a duas ou três damas de honor que conhecia bem que as destruíssem na sua presença. Experimentamos sempre uma pontada de dor ao reconhecer a caligrafia de uma pessoa desaparecida... a vista de Genji nublou-se. Umas lágrimas cegantes poderiam haver fluído juntamente com os traços a pincel na página, se não fosse por ter demasiada vergonha de mostrar a sua debilidade às mulheres. Afastou as cartas para um lado... Pediu que as queimassem todas.»⁷³

O ócio era testemunha de grandes obras de arte, que podiam começar como um mero passatempo, mas que, paradoxalmente, expressavam o perfeito estado de alma com que dar rédea solta à criação mais íntima e sublime, ao não estar ligada ao dever mas à própria arte, sem o espartilho da obrigação ou do estabelecido. Por conseguinte: para apaziguar a melancolia que a solidão da natureza exercia sobre os seus corações, «propôs-se animar as horas unindo folhas de papel coloridas para escrever poemas ou dedicando-se a pintar sobre fina seda chinesa, uma atividade que proporcionava excelentes revestimentos para os biombos... pintou uma série de paisagens incomparáveis de uma costa exceccionalmente bela.»⁷⁴ Quando as distâncias entre o tempo e o espaço persistem, também a inação leva a encontrar no pincel a linha que consolida o vínculo que os sentidos procuram: «fez uma série de pinturas em cujas margens anotou os seus pensamentos, de forma a que ela pudesse acrescentar as suas

⁷¹ *Idem*, pág. 733-751.

⁷² *Idem*, pág. 836.

⁷³ *Idem*, pág. 914.

⁷⁴ *Idem*, pág. 313.

respostas... também ela começou a pintar e a anotar, nas suas obras como num diário, os momentos reveladores da sua vida.»⁷⁵ O êxito de uma tarefa na qual, sem pretensões, se põe a alma e se depura a capacidade artística para a colocar ao serviço de um tempo carente de interesse público, mas decisivo na vida de uma pessoa, pois põe à prova nas condições mais adversas os recursos próprios para a superar, sem que aninhem sentimentos negativos que possam, num futuro, inspirar o desejo de saldar velhas contas, alcança sem dúvida o seu momento se se for capaz de esperar por ele: «aquilo, realizado com suma delicadeza durante longo tempo por um génio artístico, era superior a tudo o resto. Os presentes choraram... As pinturas de Genji revelavam com perfeito imediatismo, muito mais vividamente do que poderiam imaginar durante os anos que se compadeceram dele e lamentaram o seu afastamento, tudo quanto havia passado pela sua mente, tudo o que havia presenciado e cada detalhe daquelas costas que eles próprios nunca tinham visto. Havia acrescentado aqui e além umas linhas em caligrafia cursiva, em chinês ou japonês, e, embora não constituíssem ainda um autêntico diário, havia entre elas alguns poemas tão comovedores... A emoção e o deleite imperavam agora e todo o interesse pelas restantes pinturas havia ficado eclipsado.»⁷⁶

Todos estes exemplos de situações em que as cartas se tornam imprescindíveis nos dão a medida da importância transcendental da caligrafia nas vidas de homens e mulheres da aristocracia Heian. Poucas eram as circunstâncias em que as cartas não estavam presentes, a desempenhar o seu papel e a influir de forma determinante na consecução dos factos e nas difíceis relações humanas, que persistem em ser complicadas ao longo de todos os tempos. De entre estas mulheres que se desenvolvem no ambiente aristocrático, entre os nobres que chegam a conhecer tão bem, como se torna evidente através da profundidade psicológica dos seus romances, destaca-se, sem dúvida, a figura de Murasaki Shikibu (973-1017), que nos transporta para todos estes cenários inspirados na realidade quotidiana da sua vida. Como poderia duvidar-se da intervenção das mulheres na construção e evolução dos caracteres em *kana*, dos quais se valiam para se evidenciarem e construírem o seu próprio destino? Neles se envolveram e neles depositaram a sua alma, lutando pela sua própria vida e pelos seus interesses para ocuparem o seu próprio espaço e tempo dentro de uma sociedade em que a linha materna mantém um peso importante, embora o seu declínio comece com a ascensão da

⁷⁵ *Idem*, pág. 343.

⁷⁶ *Idem*, pág. 408.

classe samurai, até chegar a uma discriminação do gênero feminino muito acentuada durante o século XVI e os séculos posteriores.

Murasaki tornou-se dama de companhia da segunda esposa do imperador Ichijo (980-1011), a princesa Akiko (988-1074) – o seu nome de nascimento é Shoshi –, filha de Fujiwara no Michinaga (966-1028). Sei Shonagon, grande escritora e eterna rival de Murasaki, da qual falaremos mais adiante, era, por sua vez, dama de companhia da princesa Sadako (976-1001) – o seu nome de nascimento é Teishi –, primeira esposa do imperador Ichijo e filha de Fujiwara no Michitaka (953-995); as princesas são primas, visto que os seus pais são irmãos, e o imperador é primo delas, pois a mãe é irmã dos pais das suas mulheres. A rivalidade entre as escritoras aparece já na sua posição social, estando ao serviço de mulheres que lutam pelo desejo do mesmo homem, e que são fios a mover numa política de influências em que o pai da princesa Akiko é o homem da família Fujiwara que mais poder e autoridade concentrou em toda a história do Japão, e o pai da princesa Sadako é o seu irmão mais velho que, ao morrer durante uma epidemia que se saldou com um elevado número de vidas por todo o país, pertencentes tanto à classe alta como à baixa, deixará a sua filha desprotegida, momento que o seu irmão aproveitará para casar a filha mais velha com o imperador, de quem terá dois filhos que, por sua vez, serão imperadores.

Este é o período culminante na vida política de Fujiwara no Michinaga, que, para além disso, casou a sua segunda filha, Kenshi (994-1027), com o futuro imperador Sanjo (976-1017) e a sua terceira filha, Ishi (999-1036), quando contava 20 anos, com o príncipe herdeiro Go-Ichijo (1008-1036), que na altura tinha 11 anos, e era também seu sobrinho, pois era filho da sua irmã mais velha, Akiko. É o único momento da história do Japão em que três irmãs se encontram ao mesmo tempo na mais alta posição social, pois a mais velha será esposa do imperador retirado e mãe do príncipe herdeiro, enquanto a sua irmã é mulher do imperador, e a terceira irmã esposa do herdeiro. E, uma vez que os imperadores são crianças, o poder é ostentado pelo regente.

Durante 30 anos, Fujiwara no Michinaga (966-1028) detém o poder e trata dos assuntos de Estado pessoalmente. A epidemia que assolou o país por volta de 995 acabará com a vida de dois dos seus irmãos mais velhos, Michitaka (953-995) e Michikane (961-995), ficando vacantes vários cargos de notável influência, com o desaparecimento destes. Michinaga, já bem situado, aproveitará a ocasião para colocar os seus numa boa posição, ganhando fidelidade e obediência de uma corte já a si entregue. Não obstante, o seu sobrinho Korechika (974-1010), filho de Michitaka, vai

rivalizar com ele para ocupar a regência que seu pai deixa vacante, crescendo a partir daí uma enorme inimizade entre eles. No entanto, Michinaga adianta-se, em relação ao seu sobrinho, ao obter o cargo de Examinador de Documentos Imperiais, por intermédio da sua irmã mais velha Senshi (961-1001), mãe do imperador Ichijo, para pouco depois ser convidado para o de Ministro da Direita – que tem a seu cargo o departamento de guerra, justiça, tesouro e família imperial – e, em 996, ser já Ministro da Esquerda – ao cargo de quem ficam os assuntos interiores, a administração, as cerimônias e o povo, sendo o cargo de mais elevada categoria na hierarquia social. Tirará também vantagem de um erro de Korechika, que era apoiado pela sua irmã Sadako (976-1001), consorte do imperador. Contrariamente, Korechika contava com a oposição da mãe do imperador e tia de Sadako, que, claramente, preferia o seu irmão Michinaga como regente do jovem imperador, em vez de favorecer o seu sobrinho Korechika. Por fim, o que determinará a posição deste último dentro da corte será a instigação contra o ex-imperador Kazan (968-1008), devido a um suposto interesse partilhado por uma mulher, que lhe custará, a ele e aos seus, o exílio, o que deixará desamparada a sua irmã Sadako, que não tardará a professar num mosteiro budista. Embora os seus familiares tenham encontrado o caminho de volta à capital numa amnistia geral de 997, Korechika não recuperou o seu cargo.

É óbvio que Michinaga concentrou tanto poder que não teve problema algum em colocar os seus próprios netos à frente dos filhos dos sucessivos imperadores, a cujas cortes enviou as suas filhas até conseguir situá-las como favoritas. Colocou mesmo a sua quarta filha, Kishi (1007-1025), como consorte do príncipe herdeiro correspondente, ao mesmo tempo que o seu filho Fujiwara no Yorimichi (992-1074) era promovido com celeridade.

Como destaca no seu próprio diário, sente-se feliz e triunfador ao receber simultaneamente, na sua mansão, os seus netos (o imperador e o príncipe herdeiro) e as suas filhas, as três imperatrizes sucessivas. As intrigas e manipulações que estas conquistas originariam, a angústia e a incompreensão na vida daqueles que não passavam de crianças ao serviço do poder, faziam parte da vida de aristocratas e nobres, mas as mulheres, sobretudo, sabiam até que ponto o reconhecimento e a permanência nos cargos chave era importante.

Era tal a influência de Michinaga na corte e na capital, tão luxuosa a sua vida e tão rica a civilização da qual se rodeou, que a nobreza verá essa época como a idade de ouro da sociedade cortesã e tomá-la-á como modelo para regular a corte e a vida dos

nobres. Em 1017, Michinaga entrega a regência a seu filho Yorimichi, ordenando-se monge budista após uma grave doença, embora continue a dominar a vida da corte até à sua morte. Grande parte do seu poder procede, sem dúvida, da fertilidade das suas mulheres, as quais lhe darão sete filhos e oito filhas. No entanto, o seu sucessor terá apenas duas filhas e estas não chegarão a conceber um varão.

Apesar de Michinaga nunca ter sido oficialmente nomeado regente, foi-o de facto e, politicamente, soube aliar-se estrategicamente ao ramo Seiwa Genji, que provém da poderosa família guerreira dos Minamoto, garantindo desta forma o seu poder e também a posição dos seus filhos nos principais ministérios. A verdade é que, após a sua morte, 22 dos 25 cargos de mais alta responsabilidade eram ocupados por Fujiwaras e os três restantes por Minamotos, parentes próximos de Michinaga.

De carácter generoso e intrépido, era o quinto filho e o preferido de seu pai. Quando, em 1022, Michinaga celebrou um serviço religioso em homenagem a uma estátua de Buda no pavilhão que construiu dedicado a Amida, conhecido como Hojo-ji, a cerimónia e a festa foram tais que ficaram detalhadamente narradas no *Eiga Monogatari* ou crónica anónima de factos históricos contemporâneos do século XI. Em 1052, será o seu filho a converter o até então solar da família, na localidade vizinha de Uji, num templo a que chama Byodoin, que hoje em dia se encontra entre os monumentos património da humanidade e que é conhecido como o Palácio da Fénix, cuja beleza, se possível, aumenta com o tempo, aproxima-nos de uma perfeição cheia de paz e esplendor que se afasta de qualquer alarde, para, com regozijo, sucumbir diante da eternidade de Amida.

Todo o clã Fujiwara e a sua corte se inclinam para o culto ao Buda Amida, embora se continue a praticar o budismo esotérico. Amida é o Buda da Luz ilimitada, que transmite aos seus fiéis a esperança de serem admitidos no Paraíso – não sendo entendido como um lugar, mas como um estado de consciência depois da morte. Com a veneração de Amida, o budismo sofre uma mudança essencial, abrindo-se uma nova via de salvação mais rápida e simples, graças à ajuda exterior que este Buda coloca à disposição do crente. Só lhe pede a sua fé inquebrantável no dogma e a invocação do nome de Amida, que se oferece para descer à terra e escoltar a alma que lhe é fiel até ao Paraíso. Esta visão beatífica influi consideravelmente na vida da nobreza. Mas um Fujiwara que na terra tem tudo sob controlo só perante a morte emudece, no entanto encontra no amidismo uma experiência de bem-vinda e requintada beleza, digna continuadora da sua vida na terra. A aristocracia fará, então, dos seus palácios uma

verdadeira recriação do Paraíso de Amida na terra. Desta forma, preparará o lugar no qual transcender esta vida e enfrentar o fim. Para o que, se um homem, às portas da morte, ocupar a sua mente apenas com o nome do Buda Amida, tal concentração ininterrupta terá como efeito que, no momento da morte, apareça Amida com o seu séquito, afastando os sentimentos de temor e fazendo com que ele renasça na Terra Pura desse Buda. Ao recitar o nome, a concentração tinha lugar a partir do momento em que se efetuava a união com Amida através de cordões de seda. Assim, uma ponta do cordão figurava nas mãos de Amida e a outra, por sua vez, nas daquele que estava a falecer, enquanto suspirava pelo seu mais fervente sonho, que não era senão ser admitido no Paraíso. Michinaga também protagonizaria uma despedida cheia de esperança no porvir, agarrando na sua mão uma trança de seda com tiras de cinco cores que estavam diretamente unidas às mãos do Buda, até transitar, assim, para uma vida melhor. Pouco antes, tinham falecido as suas filhas Kenshi e Kishi; a mais velha, Akiko, já tinha professado num mosteiro budista.

Este era o mundo de Murasaki Shikibu e, segundo se crê, Michinaga teria sido o homem que lhe serviu de inspiração para escrever a sua *História de Genji*. A escritora descende de um célebre ramo Fujiwara: seu pai é Fujiwara no Tametoki, homem versado no confucianismo que escreveu poesia tanto em chinês como em japonês, tendo sido a escrita em chinês a mais apreciada. Vários membros da sua família, tanto materna como paterna, eram conhecidos pelas suas capacidades literárias e poéticas. De tal modo que o seu irmão mais velho, Nobunori, foi reputado poeta, e a esse respeito Murasaki escreve no seu diário que o seu pai se lamentava pelo facto de ela não ter nascido varão, pois, quando eram crianças, aprendiam juntos e ela mostrava muito mais facilidade do que o seu irmão, podendo ter conseguido um grande futuro na administração. O nome pelo qual a conhecemos não é o que adquiriu ao nascer, mas o que faz referência ao cargo de seu pai, pois Shikibu apela a quem trabalha na secretaria do ministério dos ritos, e Murasaki parece ser a alcunha que recebeu a partir do momento em que começou a ser conhecida pelo seu romance. Sua mãe morreria sendo ela uma criança.

Murasaki lia tanto em chinês como em japonês, situação nada frequente para uma mulher da época, e também adquiriu grandes conhecimentos em literatura budista. Por volta de 996, viajou com o seu pai para Echizen, lugar onde este exercia o cargo de governador e, embora devido à sua idade este facto não fosse habitual, parece que o fez para fugir de um compromisso matrimonial que não a satisfazia. Ali conheceria o seu marido Fujiwara no Nobuteke, que já contava 47 anos. Teve com ele a sua filha, mas,

passado apenas um ano, ele morreria, sumindo-a numa profunda tristeza, pois nas suas cartas transmite um profundo amor por ele. Embora, talvez, na altura, pudesse ter considerado professar num mosteiro budista, o que, no entanto, fez foi interiorizar o problema da felicidade humana, em particular o da mulher, nesses anos de dor, durante os quais permanece sozinha com a sua filha. Cinco ou seis anos mais tarde, entraria como dama de companhia no Palácio devido à reputação adquirida graças ao seu romance, escrito quase na totalidade entre 1001 e 1005. Tal romance alcançou grande difusão, ao ser distribuído por capítulos que iam aparecendo sucessivamente. Ao que parece, poderá ter sido completado por volta de 1013, segundo se depreende de comentários aparecidos no *Diário de Sarashina* – que bem podia ter como subtítulo *A vida de uma leitora de A História de Genji* –, escrito pela filha de um nobre da província e que apresenta factos ocorridos entre 1021 e 1058. O citado romance descreve as peripécias de uma mulher obcecada pelos romances, pouco apreciada na corte e que perdeu prematuramente o seu marido. A cópia mais antiga deste diário, numa escrita muito pouco convencional na qual se confundem *kana* e *kanji*, deve-se ao poeta e crítico Fujiwara no Teika (1162-1241).

Fujiwara no Michinaga, obstinado em reunir em torno da sua filha mais velha, Akiko, um séquito de damas ilustradas que a acompanhassem ao Palácio, achou oportuno que Murasaki estivesse entre elas, com o propósito de a encorajar pessoalmente a escrever um diário que competiria com o que Sei Shonagon tinha escrito no círculo da primeira esposa do imperador. Isso granjear-lhe-ia bastante reconhecimento, ao mesmo tempo que alentaria a rivalidade entre as mulheres. Murasaki menciona, no seu diário, o respeito e o favor de que desfruta por parte dos membros da família imperial, bem como de nobres e cortesãos, provocando ciúmes infundados entre as damas do seu círculo. Graças à sua capacidade literária e de observação, descreve magistralmente, no seu romance, o *glamour*, o requinte e a cor da vida na corte. É, de facto, uma corte que quer aparecer como um lugar digno, com a intenção de que o Buda Amida desça para levar os que ali habitam, aperfeiçoando e engrandecendo aquilo que tanto o monge Kukai como o imperador Saga iniciaram.

Após a morte do imperador Ichijo em 1011, Murasaki continuou ao serviço da princesa Akiko, sendo pela última vez mencionada em 1013. Alguns anos mais tarde, morreria o seu irmão e um amigo de infância, sendo muito provável que não passasse muito tempo até ao falecimento da própria Murasaki.

A eterna rival de Murasaki, que ela conheceu e sobre a qual não fala muito bem devido à sua suposta arrogância, é Sei Shonagon, sendo-o tanto na literatura como na vida palaciana, como já vimos. Os seus dados cronológicos são hipotéticos, estimando-se que o seu nascimento se deu por volta de 965. O seu nome é-nos também desconhecido. Sei é a leitura *on* das duas primeiras sílabas do seu apelido Kiyō, e Shonagon é o título cortesão pelo qual se conhece as damas de companhia. Sei, poetisa e escritora, teve por pai Kiyohara no Motosuke (908-990), um dos compiladores do *Gosenshu*, uma antologia oficial de poemas japoneses que o imperador Murakami (926-967) manda reunir em 951, levada a cabo por cinco funcionários, completando 20 livros, que contêm 1.426 poemas de 219 autores. O bisavô de Sei foi Kiyohara no Fukayabu, cujos dados cronológicos se desconhecem, mas sabe-se que foi um poeta admirável. Nascida, portanto, no seio de uma família de reputação literária, Sei recebeu uma esmerada educação em literatura e cultura, tanto da China como do Japão. Não possuímos muitos dados acerca da sua vida, mas, pelos seus escritos e pela sua genealogia, sabemos que se casou com Tachibana no Norimitsu (965-?), de quem teve um filho chamado Norinaga (982-1034), embora se tenha separado pouco tempo depois. Foi, provavelmente, por volta de 993 que se tornou dama de companhia da princesa Sadako (976-1001). Parece que chegou a ter muita intimidade com ela. Também a corte lhe proporcionou a oportunidade de exhibir os seus conhecimentos, convertendo-se no centro das atenções nas dependências femininas. Todavia, após a morte do pai da princesa, em 995, a sorte da então imperatriz transferiu-se para a nova consorte, ficando a sua influência tão diminuída que não tardaria a morrer. Parece que Sei se retira do serviço na corte para se casar com um governador provincial, com quem teve uma filha, mas, após a morte do marido, viveu em solidão e pode, eventualmente, ter professado como monja budista em algum mosteiro. A data da sua morte é incerta, mas tal acontecimento pode ter tido lugar em Tsukinowa, nas imediações de Heian, lugar onde o seu pai possuía uma residência.

A obra através da qual fica conhecida é *O livro da almofada*, um diário acerca do vivido e observado durante o dia. Segundo Ivan Morris, a linguagem que Sei Shonagon emprega é rítmica, rápida, variada e ajustada. De acordo com a opinião que Borges partilhou através das traduções inglesas que leu, não há dúvida de que a linguagem atribuída a esta autora é muito mais clara e perfeita do que a de Murasaki Shikibu, que utilizava com frequência longas e complexas orações subordinadas. Sei revela uma personalidade de mulher aguda, observadora, bem informada, rápida,

sensível à beleza do mundo, ao destino das coisas, em suma, uma personalidade complexa e inteligente, embora também com marcados traços de frivolidade e intolerância no tratamento de pessoas social ou intelectualmente inferiores. Não obstante, manifesta uma adoração quase patológica pela família imperial.⁷⁷

Sei Shonagon diz-nos, a partir das suas páginas, que «na altura do imperador Murakami, havia na corte uma dama a quem chamavam Dama Imperial do Palácio Senyo, era filha do Ministro da Esquerda, que vivia no Palácio Menor do Primeiro Distrito. Quando era ainda uma menina, o seu pai deu-lhe este conselho: a primeira coisa que deves estudar é a caligrafia, depois deves aprender a tocar a cítara de sete cordas melhor do que ninguém e deves saber de cor todos os volumes do *Kokinshu*. O imperador Murakami tinha ouvido esta história e recordou-a anos depois, quando a menina já era crescida e havia sido promovida a Concubina Imperial. Ele entrou no seu quarto, ocultando um caderno com poemas do *Kokinshu* nas pregas da sua roupa. Surpreendeu-a ao sentar-se por detrás do reposteiro. Abrindo o caderno, pediu-lhe: recita-me o poema escrito por tal poeta, no ano tal e em tal ocasião. A dama compreendeu o que se passava e soube que se tratava de uma partida, mas a possibilidade de se enganar ou de esquecer algum dos versos incomodou-a. Que esplêndida terá sido esta cena! Saibam que realmente invejo qualquer pessoa que tenha servido este imperador, mesmo que fosse apenas como dama de honor. Ela respondeu sem hesitação, limitando-se a algumas palavras ou versos, para lhe demonstrar que conhecia cada poema. Não cometeu um único erro. Passado algum tempo, a impecável memória da dama importunou o imperador e este decidiu que suspenderia o exame mal se apercebesse da mínima imprecisão ou do mínimo erro. Percorridos já dez volumes do *Kokinshu*, não conseguiu apanhá-la de surpresa uma única vez. Declarou, então, que era inútil prosseguir. Marcando bem a página a que havia chegado, foi deitar-se. Que triunfo para a dama!»⁷⁸

Outro exemplo da mulher aristocrática do período Heian é a Dama de Ise. Este exemplo é, sem dúvida, muito revelador no momento de investigar a realidade destas mulheres – e prestamos-lhes, a partir destas páginas, uma homenagem tão merecida quanto relegada – cuja entrega pessoal ao caminho da autorrealização não é um mero jogo de entretenimento, mas lealdade e o respeito pela sua pessoa. O nome Ise, neste caso, não faz referência à dama, mas sim à posição de seu pai, governador de Ise,

⁷⁷ Páginas 9-11, prólogo de María Kodama a *El libro de la almohada*, ver bibliografia.

⁷⁸ Páginas 32-33 de *El libro de la almohada*, ver bibliografia.

localidade com o nome que se lhe chama e pelo qual ela é conhecida hoje em dia. Os seus dados cronológicos não são claros, embora se considere ativa durante os reinados dos imperadores Uda (r. 887-897) e Daigo (r. 897-930), e há quem afirme que a sua morte ocorreu em 939. Seu pai foi Fujiwara no Tsugukage, que, além de ser governador de Ise, foi também de Yamato, tratando-se de províncias contíguas, ambas suficientemente ricas e bem situadas para se fazer fortuna com a ocupação deste cargo. Outras províncias mais afastadas da capital e com menos terra arável representavam mais um castigo do que uma oportunidade de ascensão social (há que ter em conta que as ilhas que compõem o Japão são muito montanhosas, possuindo apenas dezassete por cento de terra arável). Como governador de uma província em condições favoráveis, Fujiwara encontrava-se perto do dinheiro e das terras que o produziam. Era também membro do *zuryo*, associação que reunia os administradores nomeados pelos proprietários residentes na capital para coletar os impostos, muitos dos quais chegariam a acumular grandes fortunas à custa, por um lado, dos agricultores e, por outro, dos nobres, enganando ambos. De facto, seriam eles que, já no fim do período Heian, se veriam obrigados a contratar grupos de guerreiros com o propósito de se protegerem de roubos e assaltos, protagonizando assim a mudança na hierarquia social, que vai do cortesão ao samurai. A questão é que muitos destes governadores provinciais terão filhas inclinadas para o cultivo do seu talento literário.

Detenhamo-nos um momento na interessante localidade de Ise, pois nela se encontram os dois santuários da origem e representação do sintoísmo. Olhando para o Oceano Pacífico, mas sem conseguir vê-lo, pois tais santuários encontram-se rodeados por impressionantes canforeiras e cedros de enormes troncos que se erguem hirtos e sem ramos até às suas copas, propiciando um bosque sem raios de sol que as atravessem, numa penumbra silenciosa, imaculada e atravessada cada manhã, sem cores estridentes, a madeira é protagonista de arquiteturas tipicamente nipónicas que nunca alcançarão a velhice por serem reconstruídas desde as suas fundações a cada vinte anos, oferecendo madeira nova ao espaço mais sagrado da sua religião autóctone. Ninguém pode entrar, apenas o seu mais alto representante, o imperador, e a sua família, além dos monges e monjas que se dedicam a cuidar do santuário, permitindo que os fiéis e curiosos se aproximem o suficiente para terem um vislumbre do que nunca verão e assim participarem no mistério da Natureza, na fonte criadora da vida. Atravessar o sagrado rio Isuzu permite purificar tanto o coração como a mente e preparar a sintonização com os *kami* ou deuses da natureza que habitam em árvores e rochas, já que o sintoísmo não

é senão o caminho dos *kami*, termo que alude a tudo aquilo que não é um ser ordinário, que possuía poderes superiores e que inspirava temor e reverência.⁷⁹ Tanto o *Kojiki* como o *Nihonshoki*, crônica e anais da antiguidade, relatam essas épocas antigas, das quais se desprende uma mentalidade vinculada às crenças de um povo que se sentia filho dos deuses, ou seja, da natureza enquanto manifestação dos infinitos espíritos que a animam, vivificam e movem com o seu bafo divino.⁸⁰

Na origem do sintoísmo, estão as duas rochas que, em cada dia, assistem em primeiro lugar ao nascer do sol, banhadas pelas ondas e unidas por uma enorme soga, Izanami e Izanagi, feminino e masculino, cuja união trava o caos para dar lugar à ordem cósmica e com esta à criação. E está o caminho a que a cultura japonesa presta culto, no qual deuses e humanos se misturam e no qual todos nos encontramos, Kumano Kodo, cuja rota de peregrinação a sul de Ise, na prefeitura de Kii, atualmente Wakayama, nos leva aos três santuários, tão visitados pela aristocracia de Heian como pela sociedade atual, para comungar com os seus deuses, apaziguar a ansiedade e encontrar na natureza o sentido da vida e a purificação necessária para encarar a morte segundo essa filosofia de vida, que advém do sintoísmo e que se mostra mais otimista do que o budismo. Os santuários constroem-se em ambientes de especial beleza, em recantos de intrincado acesso, mas que inspiram a reverência, o silêncio, perante um simples gesto de excelência da natureza que provoca no ser humano a exclamação de uma nota de assombro que brota livre e inesperada. O santuário Hongu, ao qual acedemos após subidas e descidas, seguindo o curso do rio por caminhos de pedra a que o sol não chega, está localizado na parte mais intrincada da floresta. Depois de passarmos por baixo dessa altíssima porta ou *Torii*, conseguimos aceder ao recinto sagrado. Temos ainda de atravessar uma montanha e águas termais para chegarmos ao oceano que banha o santuário Hayatama, cuja cor nos antecipa o terceiro santuário, o Nachi, que possui a maior cascata do país, venerada por todo aquele que ali chega. Os santuários de Kumano foram lugares de encontro para nobres, imperadores, vassalos ou monges que, na tremenda dificuldade do caminho, mais naquela altura do que agora, depois de muito caminhar, fortaleciam a sua fé sintonizando o terreno com o divino. Diante deles, oravam, e continuam a fazê-lo, para assim permanecerem limpos de energias negativas e solicitarem bênçãos.

⁷⁹ Segundo o prestigioso filólogo e crítico literário Motoori Norinaga, pág 58 *Introducción a la Cultura Japonesa* de Federico Lanzaco, ver bibliografia.

⁸⁰ Página 33, *Historia de la Filosofía Japonesa*, de Jesús González Valles.

O tio da Dama de Ise, Hirokage, e o seu primo Shigetoki foram ambos diretores da Universidade Imperial e o seu próprio pai graduou-se no curso de literatura da universidade, o que nos indica que Ise deve ter crescido num ambiente de estudo e de literatura em que os livros não lhe deviam faltar. Tornou-se dama de companhia da imperatriz Onshi, mulher do imperador Uda, e, após um desagradável namoro com o irmão mais velho da imperatriz, manteve-se à margem de outros possíveis amantes. No entanto, mais tarde, seria com o próprio imperador Uda que manteria uma relação e conceberia um filho, que morreu com apenas sete anos. Depois disso, seria com o quarto filho do imperador Uda que manteria um romance, do qual nasceria a sua filha Nakatsukasa, mas o pai, o príncipe Atsuyoshi, morreria em 930 e, a partir daí, a sua vida não deixou de ser um mistério.

Histórias de amor ou atração que nos certificam da sua beleza e do seu encanto e que não a deixaram passar despercebida na corte, embora não a tenham eximido de mudanças no seu destino. Não lhe faltou, desde logo, atividade social que no princípio se pudesse considerar suficiente para preencher toda uma vida de mulher. Não obstante, procurou na sua vida algo mais, fortalecendo a sua beleza exterior com a interior e deixando uma marca indelével como poetisa. No *Kokinshu*, encontra-se apenas atrás de Ono no Komachi (século IX) no que respeita à sua contribuição no número de *waka*, sendo esta última uma celebridade da qual se desconhecem dados concretos. No entanto, existem muitas lendas que a definem como mulher de extraordinária beleza e cruel amante. Ki no Tsurayuki (872-946), no seu prólogo ao *Kokinshu*, diz que ela é uma espécie de princesa Sotoori da atualidade; a sua poesia, débil embora superabundante em sentimento, assemelha-se à de uma dama nobre afligida por algum mal, mas não será a debilidade uma coisa natural na poesia de uma mulher? Vejamos um exemplo:

*Dormindo vi
a meu lado o amado.
Se sua visita
soubesse que era sonho
iria eu despertar?*⁸¹

⁸¹ Tradução para o texto em espanhol de Carlos Rubio, ver bibliografia.

Recordemos que o *Kokinshu* é uma antologia poética que pretende resgatar e conservar a tradição da poesia japonesa, sendo composta por 1.111 *waka* de 122 poetas, que o imperador Daigo mandou compilar e que as mulheres da corte deviam saber de cor se desejassem ocupar uma posição respeitável.

A Dama de Ise foi escolhida para participar num concurso de poesia em 913, por ocasião de uma festa oferecida em Teijino-in. Tratava-se de uma espécie de competição literária ou *uta awase*, na qual insígnies poetas reunidos em dois grupos rivais deveriam compor *waka* – literalmente, significa poema japonês ou canção japonesa –, independentemente da sua extensão. Embora este tipo de poema possa chegar a ser bastante extenso, a sua forma mais comum ou *tanka* corresponde a um poema curto de cinco versos, o mais utilizado nestas competições, chegando a identificar-se *tanka* com *waka*. Os cinco versos que o compõem estão divididos em duas partes: por um lado, os três primeiros versos e, por outro, os dois últimos, que são os que fazem referência ao tema concreto que o poeta propõe antes de começar a composição do mesmo. Deve evitar-se a rima, uma vez que a abundância de palavras homófonas no idioma japonês a torna de mau gosto, pois seria demasiado fácil. Na sua origem, é provável que tivesse um carácter divino e religioso, adotando a forma de canção ou *uta*. Na competição, avaliava-se o talento e os sentimentos expressados, para depois os poemas serem lidos segundo umas regras de etiqueta muito precisas que incluíam a apresentação e recitação dos escolhidos. No concurso, participaram eminentes poetas do gabarito de Ki no Tsurayuki (872-946) e Oshikochi no Mitsune (ativo entre 898-922). Estes concursos, que começaram nos finais do século IX, estiveram muito em voga entre aristocratas e guerreiros dos séculos XII e XIII, e mantiveram-se até ao século XX; realizaram-se muitas pinturas com o fim de comemorar os mais importantes encontros poéticos. A Dama de Ise compôs o seguinte poema, que aparece no *Kokinshu* com o nº 68, durante o citado *uta awase*:

*Sem ninguém te ver
na vila da montanha,
flor de cerejeira,
quando outras flores caem
tu as pétalas abres.*⁸²

⁸² Tradução para o texto em espanhol de Carlos Rubio, ver bibliografia.

Foi, sem dúvida, a poetisa mais reconhecida do seu tempo, encontrando-se entre os *Trinta e seis génios da Poesia* ou *Sanjurokkasen*, todos eles poetas que viveram antes do século XI, segundo uma lista estabelecida por Fujiwara no Kinto (966-1041). A este citado grupo, pertencem desde os quatro compiladores do *Kokinshu*: Ki no Tsurayuki (872-946), Ki no Tomonori (ativo entre 850-904 e primo do anterior), Mibu no Todamine (ativo entre 898-920) e Oshikochi no Mitsune (ativo entre 898-922), até mulheres do nível de Ise ou da sua própria filha. Todos eles aparecem frequentemente representados em retratos de grupo ou a sós a partir dos séculos XII e XIII, adotando o nome de *Kasen-e* ou imagem de poeta. Com o tempo, também se foram formando outros grupos de 36 poetas insígnies, representados noutros *sanjurokkasen-emaki* ou «pinturas de 36 poetas», sendo o mais célebre o atribuído a Fujiwara no Nobuzane (1177-1265), no qual cada retrato aparece acompanhado por um poema caligrafado; mais tarde, ir-se-iam acrescentando nomes como os de Murasaki Shikibu ou Sei Shonagon.

Um total de 108 poemas da Dama de Ise estão guardados em antologias oficiais, começando pelos 22 do *Kokinshu* e os 69 do *Gosenshu*, apenas atrás de Ki no Tsurayuki no número de poemas incluídos na última antologia. O trabalho desta poetisa encaixa perfeitamente no estilo sublime e refinado típico do *Kokinshu*, pois revela um cuidadoso controlo da paixão e um grande domínio da técnica, o que por vezes a conduzirá a um uso excessivo da retórica e da forma. Mas, além disso, a sua própria filha seguirá os seus passos, chegando a ser uma grande poetisa, como assinalámos, nascida provavelmente na era Engi (901-922) e devendo ter falecido por volta dos 60 anos de idade. No *Gosenshu*, aparecem 61 poemas seus, embora no *Nakatsukasa-shu* se reúna a obra mais importante. A sua obra manifesta as firmes convicções que pôde apreender ao seguir os passos de sua mãe e que esta soube deixar-lhe em herança.

Do seu tempo é o *Ise monogatari* ou *Cânticos de Ise*, que surge em 950, embora a sua criação remonte a cem anos antes, período durante o qual o seu protagonista, Narihira (823-880), começou a escrevê-lo como diário íntimo. A pessoa que reuniu o legado para redigir a obra é anónima, embora o material seja do grande poeta e herói dos Cânticos, neto do imperador Heizei (774-824) – sendo este, por sua vez, irmão do mítico imperador Saga (786-842) –, figura através da qual a cultura chinesa alcança o seu ponto culminante e a sua consequente decadência, dando lugar, já com os seus mais diretos descendentes, às maiores joias da cultura japonesa, pois *Cânticos de Ise* é «a

obra mais estudada e a mais influente da literatura japonesa, uma diminuta pérola do Oriente, tão breve e simples como profunda e requintada».⁸³ Este tipo de poesia profunda, reflexiva, universal é uma invenção de Narihira e nada que a tenha precedido continha o menor rasto que o prenunciasse. Embora para Ki no Tsurayuki sofresse de excesso de pensamento e de falta de expressão, como uma flor murcha que conserva o aroma, outros não podem deixar de louvá-la pelo seu ambiente de mistério, pela elegante simplicidade da sua expressão e pela sua carga emotiva.⁸⁴ Escrita em *kana*, não deixa de ser uma poesia de âmbito privado, pois nunca se publicou e, portanto, foge de formalismos, apresentando uma força e uma vitalidade sinceras e diretas, origem do mais puramente japonês após ter sido capaz de assimilar a cultura que recebeu do outro lado das suas fronteiras, sem perder a sua identidade. Esta é, sem dúvida, uma das características que prevalecem no Japão antigo e moderno: a sua capacidade de se abrir ao estrangeiro, deixando-se influenciar sem medo de se perder a si próprio no meio do que não lhe pertence, para, assimilando-o, fortalecer a sua identidade.

⁸³ Tradução, apresentação e epílogo de Antonio Cabezas García, ver bibliografia.

⁸⁴ *Idem* epílogo.

CAPÍTULO III

Os Shikishi

Segundo o dicionário, *shikishi* é um formato tradicional de cartolina grossa, quase quadrada e colorida. Utilizava-se originalmente para caligrafar poesia, chegando-se mais tarde a pintar nela. Embora possamos encontrar exceções, existem dois tamanhos estandardizados do mesmo: o grande, de 24,4 x 27,4 cm e o pequeno, de 19,4 x 17 cm. Também é muito frequente encontrá-lo com forma retangular – denominado *tanzaku* – e encontrar inclusivamente uma variante que cobre a cartolina com seda, a qual, utilizada ocasionalmente, outorga um toque de distinção à obra.

Estas cartolinas soltas costumavam unir-se, formando álbuns para uso privado. Também se conheciam como «folhas de poesia», adquirindo a sua superfície tonalidades de diferentes cores, pintadas ou impressas, tinturas que deixavam no papel matizes de nuvens, folhas e outros elementos decorativos, introduzindo no suporte uma requintada elegância. Estas cartolinas têm a sua origem no papel chinês ou *karakami*, um papel feito à mão que por vezes se decorava com pó de mica, conferindo-lhe um brilho suave e polido que concedia à tinta delicadas colorações. Também é muito frequente o *kirikane*, técnica utilizada para decorar escrituras budistas, pinturas ou esculturas com finíssimas folhas de ouro ou prata cortadas em pequenos retângulos, triângulos ou quadrados que se colavam na superfície, criando desenhos evanescentes muito sugestivos e atrativos. Existem papéis que, com estas técnicas, adquirem uma extraordinária beleza e que vêm automaticamente à cabeça quando se fala de caligrafia *kana*, visto que se correspondem e complementam muito bem, como teremos oportunidade de ver na magistral obra objeto deste ensaio: *San Shikishi*.

Na China, não tiveram, nem de longe, o êxito que alcançariam no Japão; na verdade, embora a origem provenha dali, o desenvolvimento e evolução posteriores que sofrerão no Japão torna-os dignos representantes da sensibilidade deste país. Os calígrafos de Heian sucumbiram à beleza destes papéis, produzindo uma variedade riquíssima; estavam fascinados com os ornamentos esbatidos e os papéis coloridos que apenas podiam obter na capital. A realidade é que não deixaram de evoluir no tempo, chegando aos nossos dias, pois hoje podemos encontrar folhas específicas para as modernas e atuais impressoras com desenhos similares que protagonizam apresentações dignas da sua origem. Inspiravam-se na natureza para conseguir os efeitos mais sofisticados e originais, sendo também muito celebrada a observação dos *kimonos* sobrepostos que a mulher vestia, sobretudo para combater as baixas temperaturas, deixando sempre à vista um visado anterior, originando assim uma escada de bordas de diferentes cores e desenhos em decotes e mangas, capazes de despertar a imaginação de quem tivesse o privilégio de os

contemplar. Reproduziam estas gradações nas folhas para uma maior variedade e criatividade das mesmas. De facto, este sistema recebe o nome *kasane tsugi*. Este termo faz referência ao método para preparar o papel que consiste em juntar finas folhas de cor de diferentes matizes, colocando uma sobre outra em camadas, primeiro a mais escura, depois a intermédia e, por último, a mais clara e duas brancas para terminar, desfasando cada uma entre um a dois milímetros, formando assim um arco-íris que embeleza as bordas, similar ao das vestes.

Quando a estes papéis se unia a caligrafia *kana*, obtinham-se uns efeitos estéticos de espontaneidade e fluência, de informal luxo e um mundo de privada e pessoal emoção, que passaram a ser conhecidos como tradição cortesã. Embora se pudesse pensar que a cuidada e minuciosa elaboração do papel poderia relegar a frescura e ingenuidade do suporte, acontece precisamente o oposto, visto que a sua manufatura cuidava com esmero que o produto final se assemelhasse a um casual clarão paisagístico, fruto de algum inverosímil ou quotidiano momento da natureza. A caligrafia devia encontrar esse instante de desleixo cheio de intenção, em que o traço surge das profundezas insondáveis de um ser que se entrega cheio de si e vazio de consciência, transmitindo o mais íntimo e emocionante de um encontro em que todo o seu ser vibra transbordante de exaltação e sem palavras que o possam descrever. Apenas na corte havia oportunidade para que tais acontecimentos tivessem lugar, contribuindo para as composições próprias dos *shikishi* que integram uma parte importante da sua estética e da filosofia que a sustenta.

A caligrafia *kana* dos *shikishi* protagoniza quatro tipos fundamentais de composição, nos quais nos deteremos ao examinar cuidadosamente as obras que integram o *San Shikishi*, que vamos definir em seguida para nos irmos familiarizando com estas composições. A primeira é conhecida como *Chirashi gaki* e faz referência à escrita dispersa que joga com as diferentes alturas para o começo e o final de cada coluna de caracteres, fazendo com que se assemelhe às cristas das montanhas, umas mais altas, outras mais baixas, ou desenhando uma queda na diagonal, em que cada uma das colunas seguintes desce um pouco mais do que as anteriores. Uma segunda composição, conhecida como *Kasane gaki*, joga com o espaço entre colunas, juntando algumas até parecer uma única, razão pela qual, numa tradução livre do termo, nos referiremos a ela como «escrita amontoada». *Kaeshi gaki* alude à escrita redonda, pois começa a escrever-se na parte superior do centro da folha, continuando-se para a esquerda, mas se faltar espaço continua-se para a direita desta, finalizando o escrito onde se começou. Por último, encontramos a composição *Watachi gaki*, que apresenta uma escrita aberta, já que deixa

um amplo espaço livre entre dois grupos de escritos, como se uma nuvem ou um suspiro mudo houvesse passado entre eles, deixando o rasto.

Para a encadernação destas folhas, vimos que era frequente o álbum, destinado a um uso sobretudo privado. Não obstante, encontramos de forma mais generalizada o *Kansu bon*, aquele tradicional e característico rolo, tanto horizontal como vertical, do qual se servem os calígrafos para guardar as pinturas e caligrafias enroladas num cilindro de madeira. A respeito deste tema, temos de assinalar que, para a encadernação, é o rolo horizontal que recebe todo o protagonismo, pois o vertical destina-se sobretudo a pinturas ou caligrafias que mais tarde se pendurarão. A origem do rolo remonta a uma época anterior à invenção do papel, quando se escrevia em tabuinhas horizontais de madeira ou bambu, e um livro consistia em tabuinhas unidas umas às outras através de fios de corda; continuou-se inclusivamente a praticar com o papel que se colava aos referidos suportes. Devido ao facto de a transcrição de sutras requerer metros e metros de papel, o rolo horizontal chegou a ser excessivamente longo, situação que dificultava a localização de uma determinada passagem. Tal situação conduziu à evolução para a dobragem das folhas, que nos aproxima do formato de livro que conhecemos hoje em dia, procedimento que já se utilizava na China. Impõe-se, então, a encadernação *sasshi bon*, que consiste em folhas dobradas em dois e coladas sucessivamente.

Podemos encontrar três variedades de *sasshi bon*: o *ori bon*, o *detcho so* e o *toji hon*. O primeiro consiste num sistema através do qual o livro se encaderna dobrando uma longa folha de papel na horizontal. O comprimento destes papéis conseguia-se colando uma folha na extremidade da anterior. Vemos que a solução se encontra na dobragem: em vez de enrolar com uma mão o que a outra desenrolava, valendo-se da rigidez do cilindro, a dobragem levava uma dupla cobertura no começo e no final que dava consistência ao papel, permitindo a sua abertura como se de um acordeão se tratasse. Hoje em dia, os livros de oração continuam a fazer uso deste tipo de encadernação. Em segundo lugar, encontra-se o *detcho so*, o sistema a que se recorre com mais frequência no momento de encadernar livros. Neste caso, as folhas dispõem-se dobradas em dois, com a frente das mesmas para dentro. Coloca-se, então, uma folha sobre a outra e cola-se os versos de ambas entre si, formando uma lombada de abertura do próprio livro. Quando um livro assim encadernado se abre, as frentes das páginas abrem-se na sua totalidade, todavia o verso apenas abre se a margem não estiver colada. Esta variedade é conhecida como *naimen shosha* ou escritos no lado interior, visto que apenas esse lado da folha está escrito. Também é denominada *kocho so*, o que expressa graficamente o tipo de

encadernação, pois a sua tradução faz referência à encadernação em mariposa, e o livro, aberto em qualquer das suas páginas, é como uma mariposa com as suas asas estendidas, sendo a lombada o corpo do animal. Por último, temos a variedade *toji hon*, sistema que permite arquivar folhas.

Com o decorrer dos séculos e, sem dúvida, deterioradas as encadernações com o passar do tempo, soltam-se as folhas para deixarem o *shikishi* independente. Estas folhas soltas devem ter sido muito apreciadas, pois de modo algum se hesitou em montá-las em rolos verticais para conseguir uma melhor conservação. Em cada rolo, havia um único *shikishi*, que, para melhorar a sua contemplação, se pendurava na parede ou no *tokonoma*, espaço que entrava na parede como se de um nicho vertical se tratasse, onde se colocava um arranjo floral ou uma caligrafia que inspirasse a contemplação enquanto se desenrolava a cerimónia do chá. Este costume adquire o seu máximo esplendor com o budismo *zen*, por volta do século XIV.

O exemplo mais relevante que nos permite apreciar a variedade e a riqueza que respeita à elaboração e ao desenho dos papéis, encontramos-lo, sem dúvida, na magistral obra *Sanjuroku nin shu*. Trata-se de uma luxuosa edição oferecida ao ex-imperador Shirakawa (1053-1129) por ocasião do seu 60º aniversário, em 1112. Utilizaram-se 687 tipos diferentes de papel e intervieram cerca de 20 calígrafos na transcrição de 6.438 poemas. Todos os poemas pertenciam a poetas do grupo dos *Trinta e seis génios da Poesia*, seleccionados por Fujiwara no Kinto (966-1041). A total variedade destes papéis pode encontrar-se nesta luxuosa edição, única no seu género, composta por uma antologia de *waka* em 38 volumes que se conservou no templo Nishi Hongan de Quioto e que hoje está dispersa em diferentes museus e coleções.

As páginas de dois dos volumes, o primeiro composto por poemas da Dama de Ise e o outro por poemas de Ki no Tsurayuki, dispersaram-se em diferentes coleções privadas. Ambos reunidos constituem a obra *Ishiyama gire*, que se entregou ao monge Shonyo (1517-1554), décimo patriarca da escola budista da Terra Pura ou *Jodo Shinshu*, fundada por Shinran (1173-1262) em 1224, cujo templo principal era o Hongan ji, que acabaria por se estabelecer em Quioto, em 1591. O monge Shonyo fundou em Osaka o Ishiyama Hongan ji, convertendo-se assim este templo no centro da seita, enquanto outros mosteiros a tentavam reivindicar. O templo foi mais tarde destruído por Oda Nobunaga (1534-1582), que se apoderou do espaço que ficou em ruínas para construir um castelo, facto que propiciou a separação do Hongan ji em dois ramos rivais liderados, respetivamente, pelos dois filhos de Shonyo. Um será denominado Higashi Hongan ji ou

do este e o outro Nishi Hogan ji ou do oeste, conformando assim os dois templos fundados em Quioto e que hoje em dia podemos admirar mesmo ao sair da estação, como principal apelo à tradição e ao paradigma de singular beleza. Do nome do templo que Shonyo fundou em Osaka, provém a denominação da obra. Pelo facto de os templos serem verdadeiros guardiões da arte, para além de mecenas, de monges praticantes e, em não poucas ocasiões, de excelentes artistas, o outorgar o nome de um templo a uma obra artística era uma prática comum da época.

Esta obra é exemplo de refinamento na altura de preparar o papel com as técnicas de corte, colagem, tingimento, impressão e pintura de base. Qualidade de papel que a caligrafia acabava por enriquecer e tornar única. Em algumas páginas, os efeitos decorativos eram levados a verdadeiros extremos: colavam-se, sobrepondo diferentes folhas de papel, até cinco, de maneira a que as margens ficassem suave e ordenadamente desfasadas, obtendo-se efeitos análogos aos conseguidos com os vestidos das damas da corte, nos quais as mangas sobrepostas e de diferentes comprimentos terminavam numa justaposição de finas bandas de diversas cores, como já observámos. Das 140 folhas que este tipo de acabamento faz gala, apenas 136 chegaram até aos nossos dias.

Outra obra magistral que mostra maravilhosos exemplos de papel é o *Koya gire*, considerado por alguns a obra em *kana* mais representativa da idade dourada de Heian. Na obra, sucedem-se claramente três estilos diferenciados. O primeiro caracteriza-se pela elegância e pelo sossego, um repouso da caligrafia que lhe confere uma distinção e uma desenvoltura próprias de uma excelente maturidade. A este se segue um estilo com empaque tradicional, mas ao mesmo tempo refinado, com a força do traço consolidado, porém ágil e renovado. O terceiro caracteriza-se pelo brilhantismo e pela originalidade, mas não está isento de gosto cuidado, impedindo qualquer exaltação imprópria do bom gosto cortesão. Nesta obra de caligrafia, transcreve-se uma parte do *Kokinshu*, trata-se de fragmentos ou *gire* das mais antigas cópias em *kana* do *Kokinshu* de meados do século XI, conservadas no mosteiro do monte Koya. Daí o seu nome, atribuindo-se uma parte a Ki no Tsurayuki e outra a Fujiwara no Yukinari; no que diz respeito à terceira, desconhece-se a sua autoria. Nesta obra, predomina a utilização de papel decorado com pasta de mica, originalmente encadernada em rolo horizontal, cuja altura era de 25,8 cm. Não obstante, ainda se conservam as caligrafias em folhas soltas. A obra encontra-se atualmente no Museu Gotô de Tóquio.

A terceira obra-prima é a denominada *San Shikishi*, um nome coletivo que agrupa três obras-primas da caligrafia, as quais se acredita terem sido escritas em meados da

época Heian. Originalmente, as folhas, ou *sasshi bon*, eram encadernadas dobrando-se na modalidade *detcho so*, da qual já falámos. Com o tempo, seriam desencadernadas e cortadas em *shikishi* separados e, para a sua melhor conservação e desfrute, muitos deles, e de forma independente, foram-se montando em rolos verticais.

San Shikishi, ou *Três Shikishi*, é a obra caligráfica em *kana* mais extraordinária, na opinião da maioria dos conhecedores. Nela podemos apreciar a mais destacada variedade no que respeita a elementos estéticos, originalidade na criação e inovação, elementos presentes em qualquer obra de arte que alcança a universalidade por si própria. O primeiro é denominado *Sunshoan Shikishi*; o segundo *Tsugi Shikishi*; e o terceiro *Masu Shikishi*. Foram atribuídos a três calígrafos, respetivamente: Ki no Tsurayuki (872-946), Ono no Michikaze (894-966) e Fujiwara no Yukinari (972-1027). A atribuição aos três calígrafos não se baseia em provas substanciais, enraizou-se com o tempo.

Para aprofundarmos melhor esta obra, comecemos por falar do autor do *Sunshoan Shikishi*, Ki no Tsurayuki, personagem fundamental e decisiva neste ensaio sobre os *kana*. Embora não haja certezas acerca da data exata do seu nascimento, sabe-se que ronda o ano 872 e que viveu até 946, pelo menos esta é a data que corresponde à sua última obra conhecida. Oriundo da província de Kii, nasceu no seio de uma família aristocrática do clã Ki, como o seu nome indica, já que a tradução literal do seu nome é Tsurayuki do clã Ki, funcionando o nome do clã como apelido. Pouco se sabe da sua infância, no entanto, consta-nos que estudou durante sete anos na universidade, seguindo os ensinamentos que o legado cultural chinês deixou e que estavam destinados aos funcionários que ocupariam cargos na administração central. Foi dignamente reconhecido pelos imperadores Uda (r.887-897) e Daigo (r.897-930), os quais souberam reconhecer os seus dotes e as importantes inovações que ofereceu ao mundo da cultura. Em concreto, o imperador Daigo foi um grande amante da poesia e, em 901, nomeou Tsurayuki «Conservador Chefe da Biblioteca Imperial». Foi enquanto ocupava este cargo, quando tinha apenas 30 anos, e juntamente com outros três poetas, que recebeu a ordem de seleccionar a melhor poesia *waka*, o género mais importante de poesia japonesa. Esta poesia alcança o seu impulso definitivo com a compilação do *Kokin waka shu* ou *Coleção de Poemas Japoneses Antigos e Modernos* (*kokin* traduz-se como «antigo e moderno»; *waka* como «poemas japoneses» e *shu* significa «coleção» ou «antologia»). Antologia que durante mais de um século se considerará a expressão mais depurada do espírito de Yamato, antigo nome atribuído ao Japão, ou, o que o nome quer dizer, a sensibilidade autóctone do arquipélago

em contraposição àquela que chega da China. Visto que nela se evita qualquer palavra estrangeira, esta coleção de poemas foi escrita utilizando o silabário *hiragana*.

O *Kokinshu* – dito de forma abreviada, ou ainda o *Kokin* – contém dois prefácios: um deles em língua chinesa, escrito por Ki no Tomonori (ativo entre 850-904), poeta que não será muito reconhecido, mas que cumpre a tradição de escrever os encargos oficiais em chinês, e o outro, escrito por Ki no Tsurayuki, em japonês, língua praticamente obrigatória, uma vez que falar de poesia japonesa em chinês era um tanto anacrônico. Este segundo prefácio, escrito em *hiragana*, ficará para a história como o primeiro documento oficial a utilizar o silabário, constituindo, para além disso, o primeiro tratado sobre poesia, especialmente significativo se tivermos em conta que os poemas selecionados pretendem resgatar e conservar a tradição da poesia japonesa que fora fundamentalmente de tradição oral. O prefácio em *hiragana* não teria visto a luz, obviamente, sem o apoio do imperador Daigo e dos que o rodeiam, o que evidencia que é nesta altura que o silabário arranca oficialmente.

Embora Tsurayuki, como poeta, se considerasse um príncipe, a sua carreira administrativa não passou de modesta. Contando já 57 anos, em 930, é enviado como governador a Tosa, uma das quatro províncias da ilha de Shikoku e certamente a menos atrativa. Classificada como posto pouco invejável, Tosa era uma província intermédia que não oferecia muitas possibilidades de fazer fortuna e na qual se desenhava uma costa muito visitada pelos piratas, facto que provocaria mais do que uma dor de cabeça ao seu governador, que se dedicava a mandar expedições contra eles em 932 e 934, pelo menos. Ainda assim, parece que chegou a ser um administrador competente, consciencioso e íntegro, situação pouco habitual, uma vez que a distância em relação à capital enchia de tristeza os aristocratas mais sensíveis, que ou se afundavam na saudade ou procuravam a contrapartida, retirando para si benefícios de forma pouco ortodoxa.

Porém, o mais relevante do seu posto em Tosa foi, sem dúvida alguma, a decisão de relatar num diário a sua viagem de regresso à capital. No fim de janeiro de 935, abandonava a residência oficial como governador e, após os 55 dias de que precisava para cobrir os cerca de 400 km que o separavam da capital, chegou a Heian em março de 935, após quatro longos anos de ausência. Apesar de ter sido uma viagem realizada no inverno, a pior estação do ano, e por conseguinte não isenta de possíveis complicações atmosféricas, decorreu sem incidentes. Este será o primeiro diário escrito num tom pessoal que revela os sentimentos de um homem, inaugurando desta forma um género literário que cativará as damas da corte, a partir do qual se abrirá um caminho que elas

preencherão de obras do máximo interesse para todos aqueles que desejam estudar esta época tão singular da história do Japão. Dá-se também a circunstância de estar escrito em *hiragana*, e pressupõe-se, desde a sua primeira frase, que quem escreve é uma mulher. Não se sabe ao certo a razão de ele ter escolhido uma dama como narradora, embora seja possível que o tenha feito com a intenção de utilizar o *hiragana* para a sua transcrição, tendo em conta que esta é uma escrita atribuída à mulher. A verdade é que, ao mesmo tempo que suaviza a sua masculinidade, dá alas ao mais feminino do seu ser, equiparando ambas as diferenças e enfatizando assim a sua complementaridade. É ele próprio quem, no seu prefácio ao *Kokinshu*, outorga à poesia a função de suavizar as relações entre homens e mulheres, sem dúvida uma necessidade quando em tão relevante escrito tal se menciona. Anteriormente, escreveram-se outros diários masculinos, mas sempre em chinês e com um carácter mais informativo e de compilação de dados, porém, neste combina-se a prosa com a poesia, evocam-se momentos e confessam-se sentimentos que pareceriam mais próprios de uma mulher, sempre mais dada a revelar a alma e a intimidade do seu ser.

Em 940, Ki no Tsurayuki ostenta apenas o «nível menor do Quinto Grau em categoria superior», embora em 906 pertencesse ao «nível menor do Quinto Grau em categoria inferior», o que denota muito poucas promoções. A aristocracia estava dividida em nove níveis sociais: os três primeiros correspondiam à alta nobreza, o quarto e o quinto à nobreza de câmara, e do sexto ao nono nível à baixa nobreza. Cada nível estava, por sua vez, dividido em maior e menor, e do quarto ao oitavo existiam ainda mais duas categorias: a superior e a inferior. Em 945, seria nomeado Diretor de Edifícios, provavelmente já de forma honorífica; anteriormente, tinha desempenhado o cargo de Diretor da Repartição de monges e estrangeiros. Não obstante, embora oficialmente não gozasse de grandes reconhecimentos, extraoficialmente, mesmo os primeiros-ministros e altos oficiais batiam à sua porta para pedir conselhos. Era uma autoridade fundada no seu profundo conhecimento e na compreensão da literatura japonesa e chinesa, na sua enorme habilidade como escritor e crítico, na sua criatividade e inovação no que diz respeito à literatura escrita em *kana*, bem como na sinceridade, honradez e retidão que conformavam o seu carácter. A sua poesia tende a ser intelectual no tom, muito polida na dicção e marcada pela agudeza e pela inteligência verbal.

Oficializando, por um lado, a escrita em *kana* e escrevendo um diário onde prevalece o sentimento e não o ofício, Ki no Tsurayuki abre ao mundo feminino um campo sem horizontes onde semear as numerosas sementes que as mulheres já não tinham

onde guardar. Dele chegaram até aos nossos dias mais de 1.500 *waka*, dos quais 102 se encontram no *Kokinshu*, 900 no *Kashu*, antologias poéticas compiladas por poetas que não foram ordenadas por uma autoridade imperial, e 451 entre os oito primeiros *Chokusen waka shu*, seleção de poemas *waka* não incluídos nas 21 antologias imperiais levadas a cabo entre os anos 913 e 1439, também denominadas *Nijuichi Daishu* ou *Vinte e uma Grandes Seleções*. Há que acrescentar a tudo isto os numerosos *Kanshi*, estilo de poesia em chinês clássico, compostos – como por qualquer bom funcionário – para as grandes ocasiões, tais como celebrações e aniversários. Não foi em vão que este autor fez parte dos *Trinta e seis génios da Poesia*, contando cerca de 75 anos de idade quando faleceu.

Não obstante, antes de partir, legou-nos as folhas de poesia ou *shikishi*, algumas das quais estão hoje em dia montadas em rolos verticais. Provêm de um prestigioso álbum que chegou a pertencer ao templo Daitoku, em Quioto, onde o mestre para a cerimónia do chá Sakuma Shogen (1570-1642) fará construir um salão de chá, o *Sunshoan*, em 1621, com a pretensão de conservá-las e poder contemplá-las a seu bel-prazer enquanto desfrutava do tempo e do chá. Este salão adotaria o nome pelo qual elas hoje se conhecem. A construção de tal espaço, especificamente para uma obra de caligrafia, supõe uma distinção que nos permite comprovar a estima que a obra despertou neste mestre de chá quando esta caiu nas suas mãos. É igualmente revelador o facto de ter sido construído dentro do carismático mosteiro Daitoku, a norte de Quioto, que ainda hoje mantém ciosa intimidade, num ambiente natural preservado na bondade do silêncio e na capacidade do tempo para fazer de cada recanto uma experiência de iluminação. Passados vários séculos após terem sido caligrafadas, observa-se, nestas obras, a permanência de uma realidade que sobreviveu a tempos de paz e de guerra, uma modulação do *kana* que preserva o canto e o movimento e que, para além dos tempos, se adscrive à criação universal e diante das quais Sakuma Shogen, os monges do mosteiro e os seus convidados se sentavam para perceber e venerar o pulsar do cosmos.

A escrita em *kana*, que tantos caracteres acolhe, atribui-se, definitivamente, a Ki no Tsurayuki. É um *kana* encadeado sobre papel chinês, ou *Karakami*, que é colorido e que, cuidadosamente selecionado, lhe servirá de suporte. Em cada folha, está escrito um único poema do *Kokinshu*, inaugurando-se desta maneira uma nova forma de arte que nos séculos vindouros permitirá aos japoneses dar livre curso ao gosto pela variação subtil e delicada, tão característica da sua sensibilidade. É importante assinalar que nos encontramos perante uma etapa de inovação durante a qual se começa a definir uma caligrafia que difere substancialmente da chinesa. Se os caracteres foram simplificados e

resumidos até chegar a um traçado mínimo, também o seu gesto irá consumir-se para deixar aflorar o traço minimalista que dificilmente conseguirá impor-se, posicionando-se na fugacidade.

Ki no Tsurayuki mistura nas caligrafias a composição dispersa e aberta, *Chirashi gaki* e *Watachi gaki*, respetivamente. A composição dispersa introduz variações nas colunas de caracteres que têm o seu início na parte esquerda da folha e vão de cima abaixo da mesma, permitindo que algumas colunas se afastem em relação às suas contíguas. Caem ao mesmo tempo que emergem da profundidade do suporte com um ritmo que equilibra a espessura do traço com a tonalidade da tinta. A primeira obra aqui presente mostra uma composição dispersa muito leve, já que a única coluna que se afasta é a primeira. A obra, no seu conjunto, é muito regular, tanto no que se refere à disposição do espaço como à intensidade da tinta; o encadeamento de caracteres fala-nos já da continuidade que caracteriza um idioma polissilábico, em oposição ao monossilábico chinês, e que vai fazer da caligrafia *kana* a rainha do fluxo, desafiando a gravidade. A segunda caligrafia mantém a regularidade estagnando mais o caractere, que não perde o fio, recriando o elo. Na terceira, deparamo-nos com a composição aberta, enfatizando o vazio entre colunas curtas com caracteres que interrompem o fluxo, um vazio que se expande abrindo caminho para o traço leve e sugestivo. A quarta e a quinta obras voltam a ser levemente dispersas para, na regularidade da composição, incidirem num fluxo que é bastante inovador, enquanto ambas se executam, se encadeiam, obviando a unidade, quase com urgência de ver um resultado inesperado. Na sexta, caímos de novo no vazio que se abre no centro, ampliando mais do que alargando a obra para potenciar o fundo, do qual surge o rasto de tinta, contrastando com a última, que volta a cair em cascata. A composição aberta, com o vazio a partilhar o protagonismo com o traço, permite-nos aceder a essa ondulação de cujas entranhas surge o traço que, tão escorregadio como os peixes, deixa essa leve senda que a qualquer momento voltará a ser engolida pela água, cujo movimento íntimo é sugerido com os desenhos do suporte. A água, que é fugaz por si própria, cuja natureza atende mais ao que vai do que ao que fica, tão presente na cultura japonesa, é o suporte incerto de um *kana* cuja esteira joga com a profundidade insondável de tão etéreo elemento.

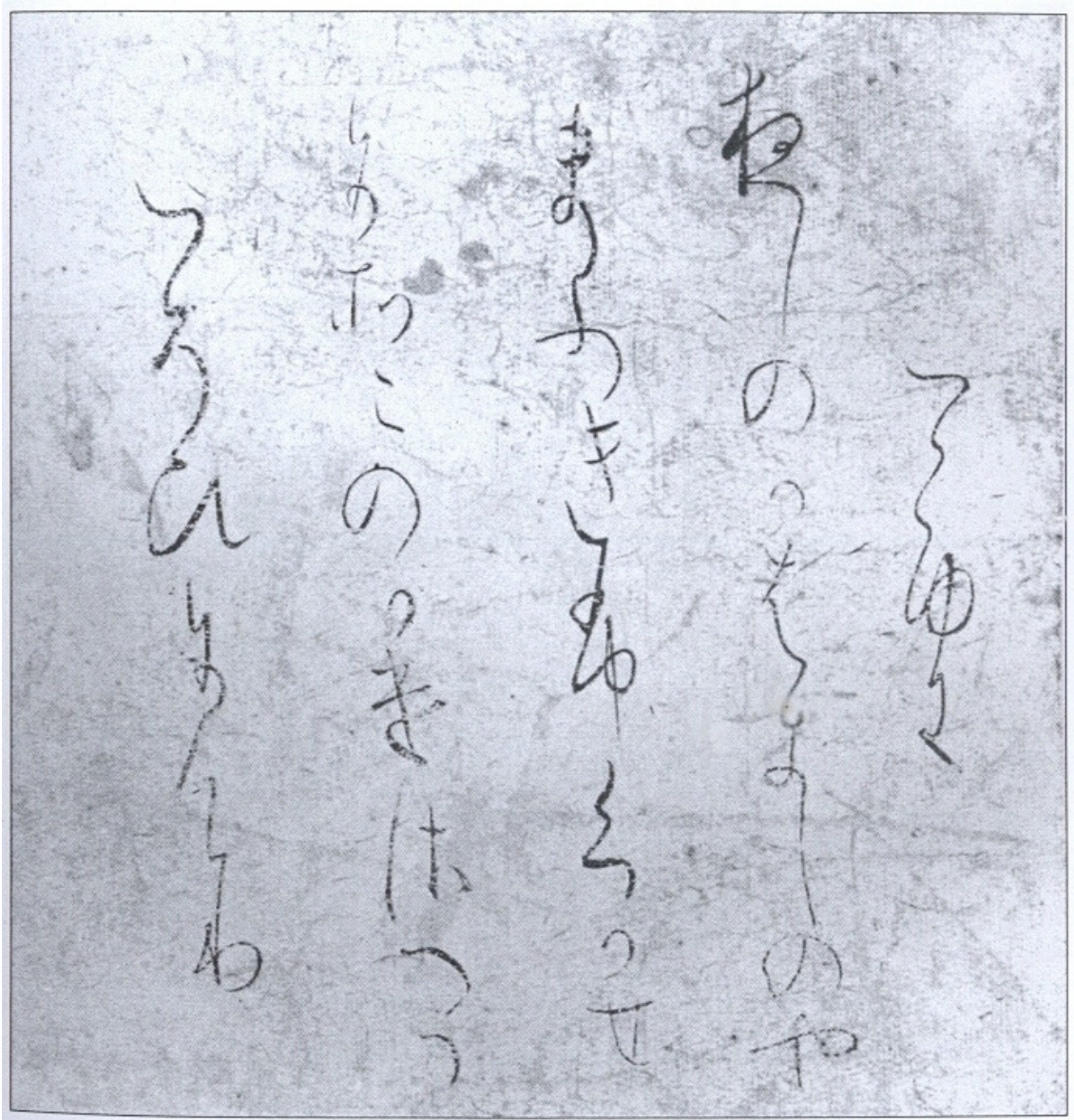
Prevalecem a assimetria e a irregularidade na composição das suas colunas, chocando frontalmente com as composições para a transcrição de sutras ou escritos oficiais que escolhem a escrita chinesa e nas quais preside a escrupulosidade do conjunto, aludindo ao permanente da vida. No entanto, a caligrafia em *kana* de Tsurayuki procura

lugar no que caduca, no transe, no fluxo que ganha com a redondez que o pincel imprime ao movimento do traço, fazendo com que os caracteres deslizem, encadeando-se, para acabarem por se desvanecer. Elimina a gravidade e apoia-se na continuidade, tendo mais como referência o fluxo de um rio, com todas as suas variações desde o seu nascimento até à sua chegada ao mar, do que a montanha que preside e emana na sua gravidade. O seu *kana* agita-se e responde à mudança, a mudança plástica que Kukai já propusera como parte das diferentes realidades que fluem e cujo juízo via como um perder-se no tempo e, em contrapartida, fluir em sintonia, como se de capturar formas distintas para novos tempos se tratasse, agarrando no interior a essência que reside no mais profundo do firmamento. O monge, que antecede um século o calígrafo, já havia colocado as bases de uma estética que, após depurar-se com o tempo, é hoje própria da sociedade japonesa.

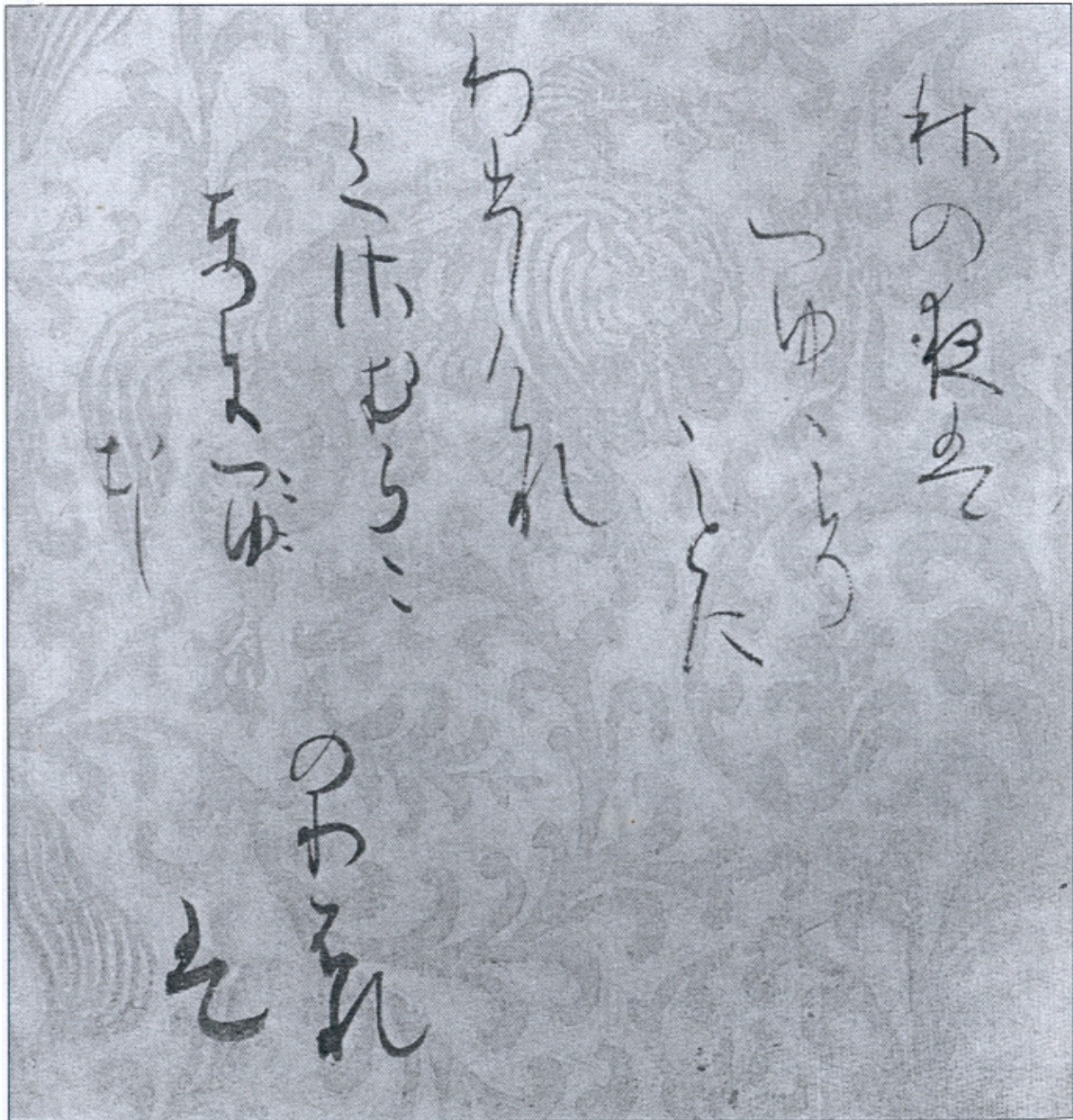
A composição aberta introduz o peso daquilo que se cala, abafa a definição para encontrar, no desequilíbrio, o inesperado do acaso, acentua-se no que é impossível de programar para deixar o calígrafo indefeso e aberto ao que chega sem aviso prévio. Deve apanhar a continuidade desvanecida em plena corrida e, sem deter o pincel, encontrar o lugar onde a energia se torna de novo presente e visível. É um jogo no qual se envolve a própria experiência. Só alguém com a experiência de vida de Tsurayuki podia capturar as lacunas, as incertezas ou os enormes silêncios que a própria vida oferece para dar lugar à mais bela das palavras, não dando importância à palavra ou ao silêncio, mas sim à passagem, ao caminho, ao instante em que nem um nem o outro cabem. Composições que desejam viver a mudança na continuidade do seu elegante traçado, sugestivo como a água que da mão escorre quando pretende agarrar o mar.

É de salientar que muitos *waka* estão destinados a ser caligrafados. Escrevem-se com esse fim, quer sobre biombos ou portas de correr, tanto para cerimónias da corte como de casas da aristocracia. Neles, caligrafia e poesia andam de mãos dadas desde o início da sua criação, permanecendo a experiência para que o espetador a apreenda através da sua contemplação, adquirindo a compreensão do fluxo.

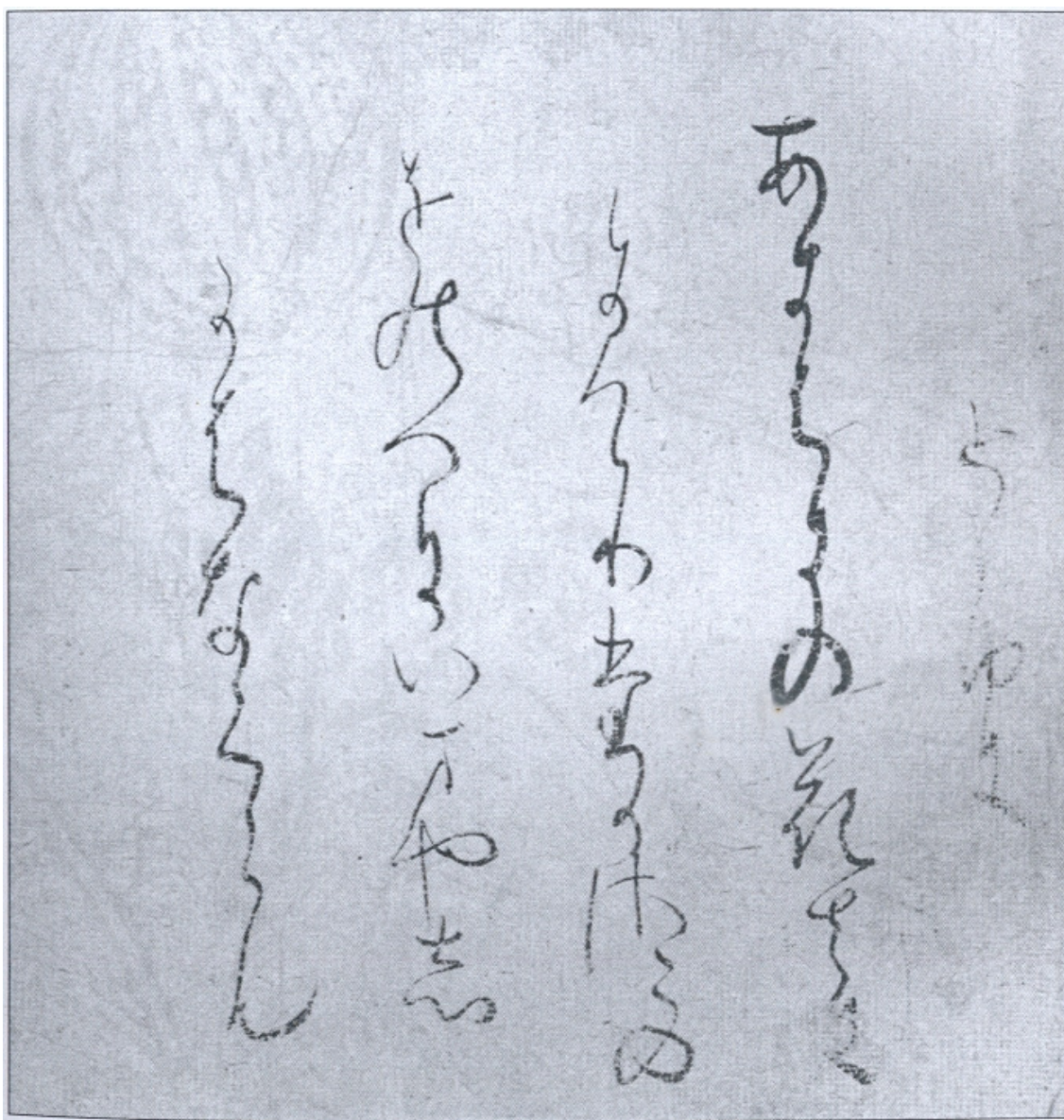
Como podemos ver, também Tsurayuki é um precursor na arte da caligrafia, um homem que não se deteve perante as grandes limitações do seu tempo, que soube abrir caminhos que não deixaram de ser percorridos até aos dias de hoje. Não só vislumbrou mais além, como tomou as rédeas da sua própria criatividade, não se detendo perante tabus ou caminhos intransitados.



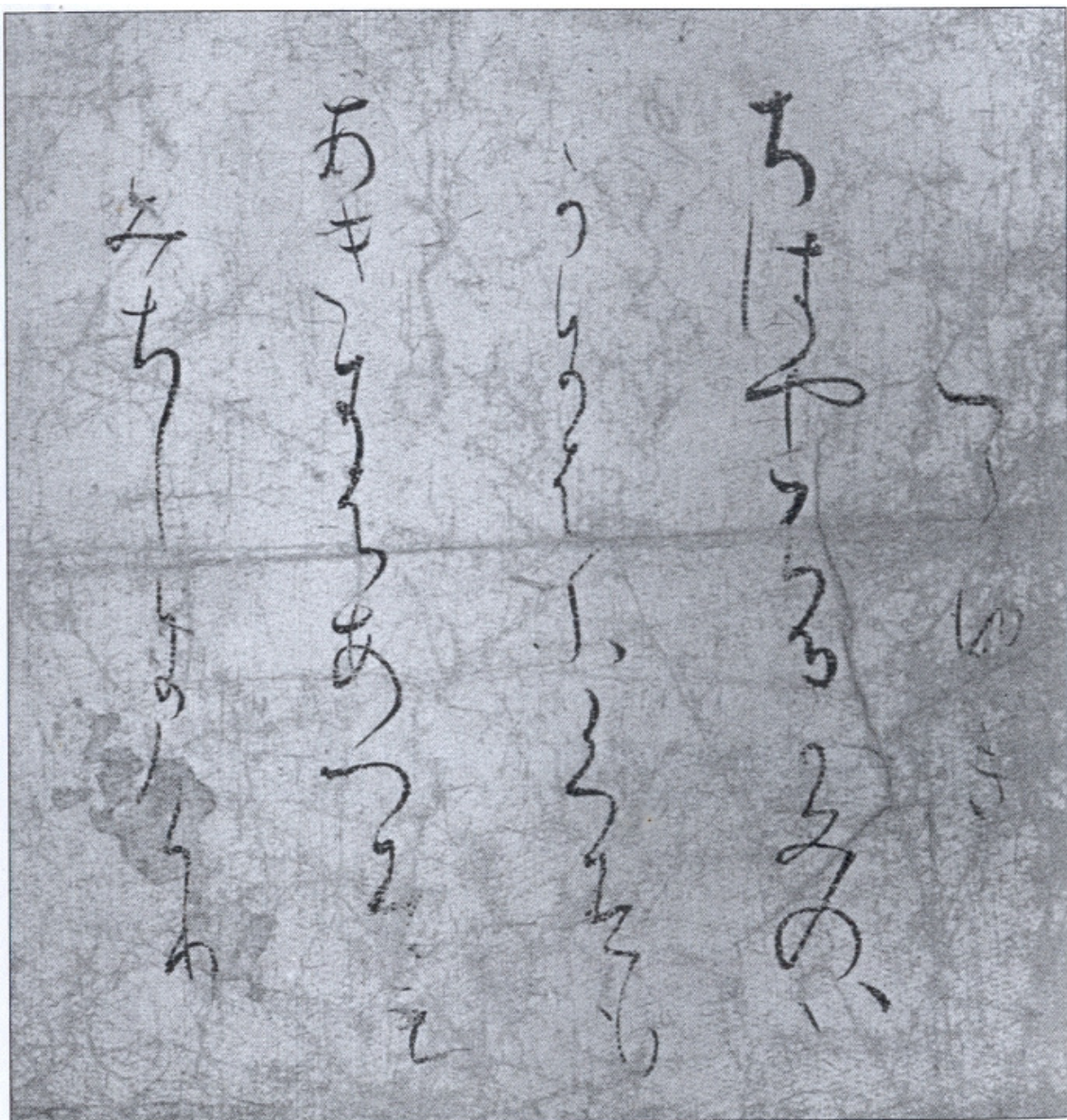
Fragmento da obra *Sunshoan Shikishi*, de Ki no Tsurayuki. © Cortesia de Nigensha Publishing Co., Ltd.



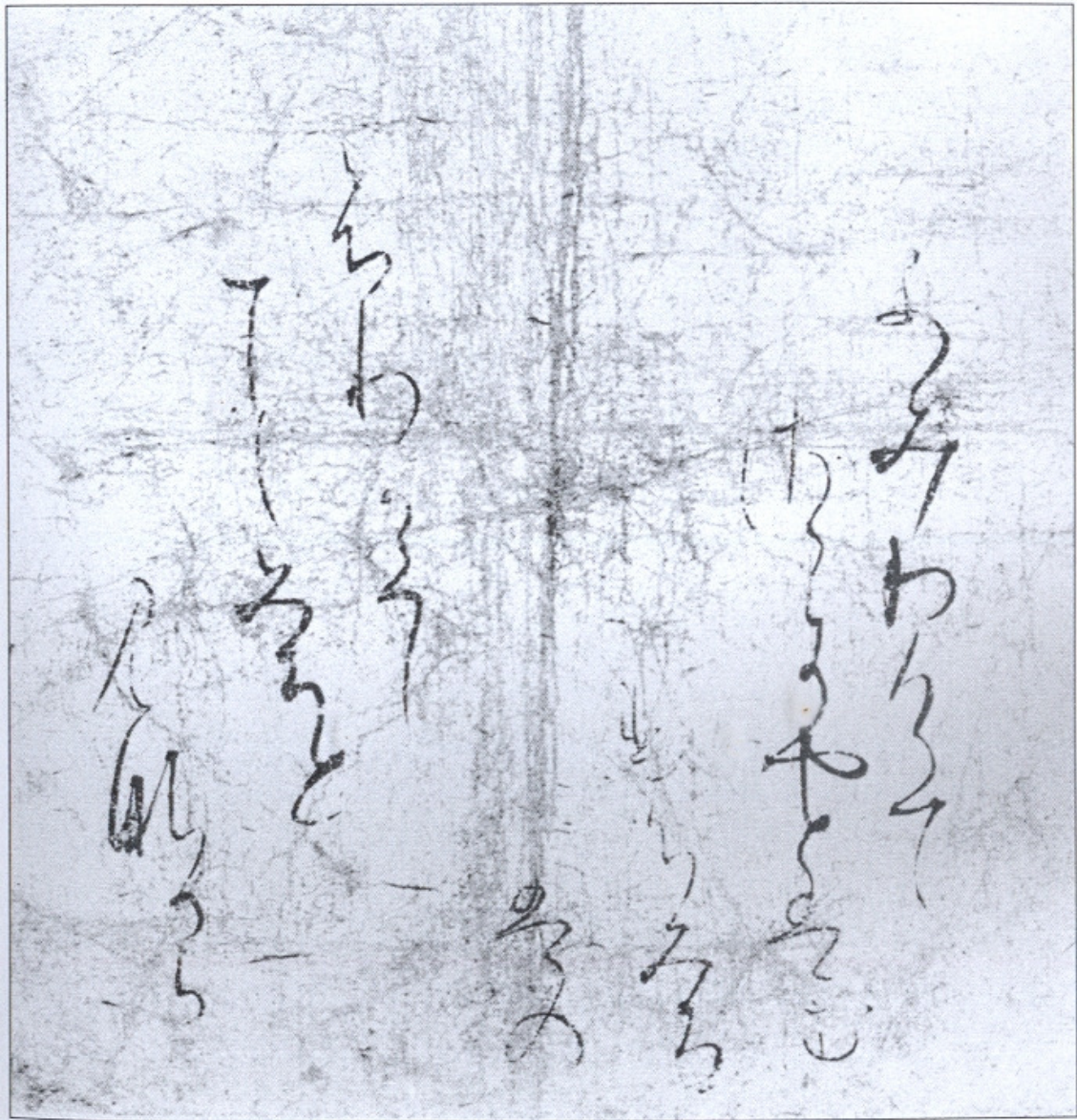
Fragmento da obra *Sunshoan Shikishi*, de Ki no Tsurayuki. © Cortesia de Nigensha Publishing Co., Ltd.



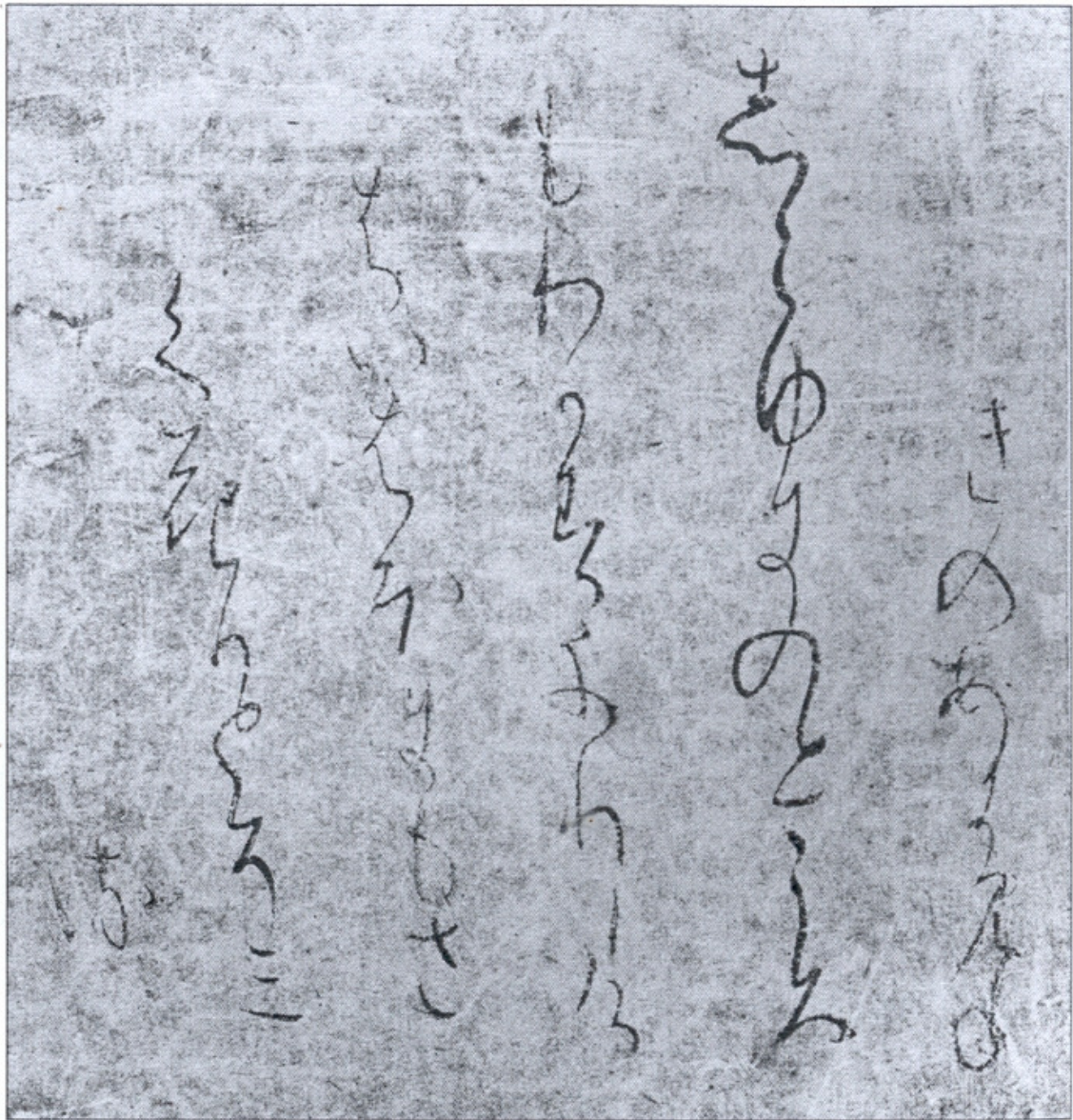
Fragmento da obra *Sunshoan Shikishi*, de Ki no Tsurayuki. © Cortesia de Nigensha Publishing Co., Ltd.



Fragmento da obra *Sunshoan Shikishi*, de Ki no Tsurayuki. © Cortesia de Nigensha Publishing Co., Ltd.



Fragmento da obra *Sunshoan Shikishi*, de Ki no Tsurayuki. © Cortesia de Nigensha Publishing Co., Ltd.



Fragmento da obra *Sunshoan Shikishi*, de Ki no Tsurayuki. © Cortesia de Nigensha Publishing Co., Ltd.

O segundo *shikishi* corresponde ao *Tsugi Shikishi*, cuja autoria se atribui a Ono no Michikaze (894-966). Os caracteres atribuídos ao seu nome podem também ler-se *Ono no Tofu*, uma denominação mais comum e, portanto, mais utilizada para o referir. Foi nobre na corte ordinária, com um nível pouco elevado de tesoureiro, e foi ascendendo paulatinamente até conseguir chegar ao «nível superior de Quarto Grau em categoria inferior». O imperador Daigo (r. 897-930) recebeu-o na corte como mestre calígrafo, sendo as suas obrigações, como tal, muito diversas. Deste modo, devia escrever as inscrições dos quadros em madeira, que deviam colocar-se sobre as entradas de recintos oficiais, tais como palácios, santuários, mosteiros ou templos imperiais, detalhando sempre o nome do salão ou da sala correspondente. Entre as suas responsabilidades, também estava caligrafar os comentários dos sutras acerca das pinturas que se exibiam em biombos e portas de correr, e instruir principalmente sobre a pintura de carácter religioso. Devia, igualmente, passar a limpo as memórias imperiais após os atos oficiais, além de transcrever com elegância os poemas destinados a biombos para festas ou cerimónias oficiais, que eram numerosas no Palácio.

Embora como funcionário não tenha obtido grandes promoções, como calígrafo recebeu os maiores elogios, inclusivamente o de ser considerado como o fundador da caligrafia japonesa. Consta que, quando caligrafou os poemas do concurso oficial na era Tentoku (957-961), os elogios chegaram a proclamá-lo como o mais admirável, o novo Wang Xizhi (303-379), que não é senão aquele que durante séculos foi considerado o melhor calígrafo chinês de todos os tempos, como já vimos em páginas anteriores. Pertence ao grupo denominado *Sanseki*, juntamente com Fujiwara no Sukemasa (944-998) e Fujiwara no Yukinari (972-1028), que faz referência a Três Melhores Traços, ou talvez tomado no sentido de Três Pioneiros com o Traço.

Visto que era um calígrafo altamente considerado, as suas caligrafias converteram-se em objeto de presente muito apreciado. Temos um exemplo disso no monge Kanken do templo Kofuku de Nara, que, na sua viagem à China, levou consigo duas das suas caligrafias em estilo corrente ou *gyosho* e cursivo ou *sosho*, como acertado exemplo do nível caligráfico adquirido no seu país.

Exemplo da sua assimilação da caligrafia de Wang Xizhi é a caligrafia do Decreto Imperial de 927, o qual outorga ao monge Enchin (814-891), da escola Tendai, da qual parte o ramo Jimon, o título póstumo de Chisho Daishi, e outra caligrafia de 928, que é um ensaio preparatório para a caligrafia definitiva de um poema, destinado a um biombo do Palácio Imperial, do historiador Oe no Asatsuna (886-957), autor de uma nova história

do Japão, *Shin Kokushi*, também conhecida sob a designação de *Nochino Kosoko*. Não obstante, já nas citadas caligrafias se observa uma mudança numa das qualidades mais representativas do japonês, que é a sua tendência para a suavidade, para aquele contorno arredondado do traço que lhe insufla flexibilidade e que, se fica patente quando caligrafa os textos oficiais, conduz também até às suas últimas consequências quando se trata de poesia e criação pessoal.

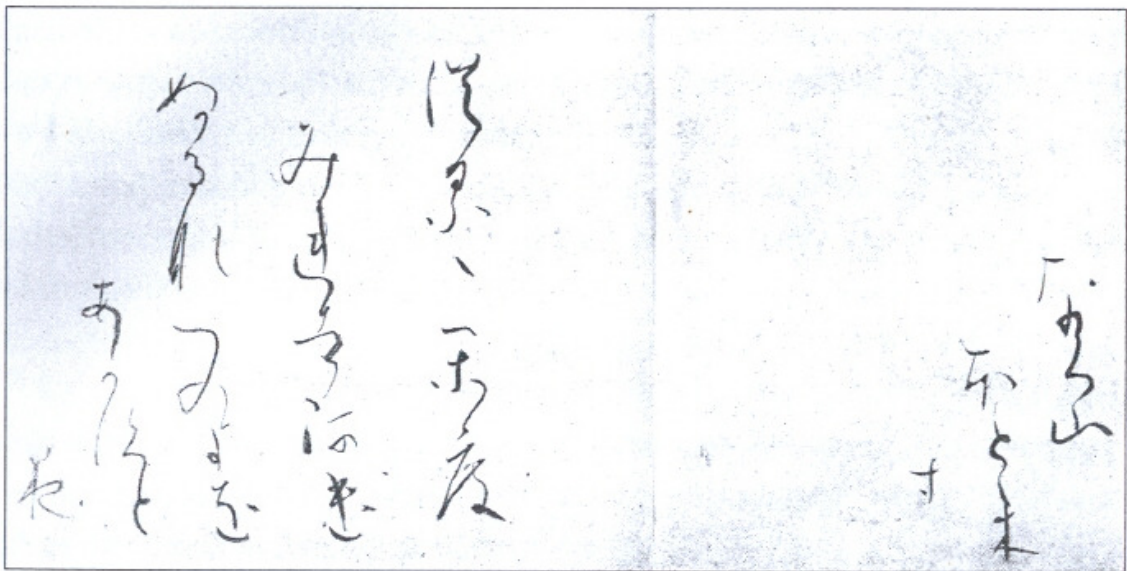
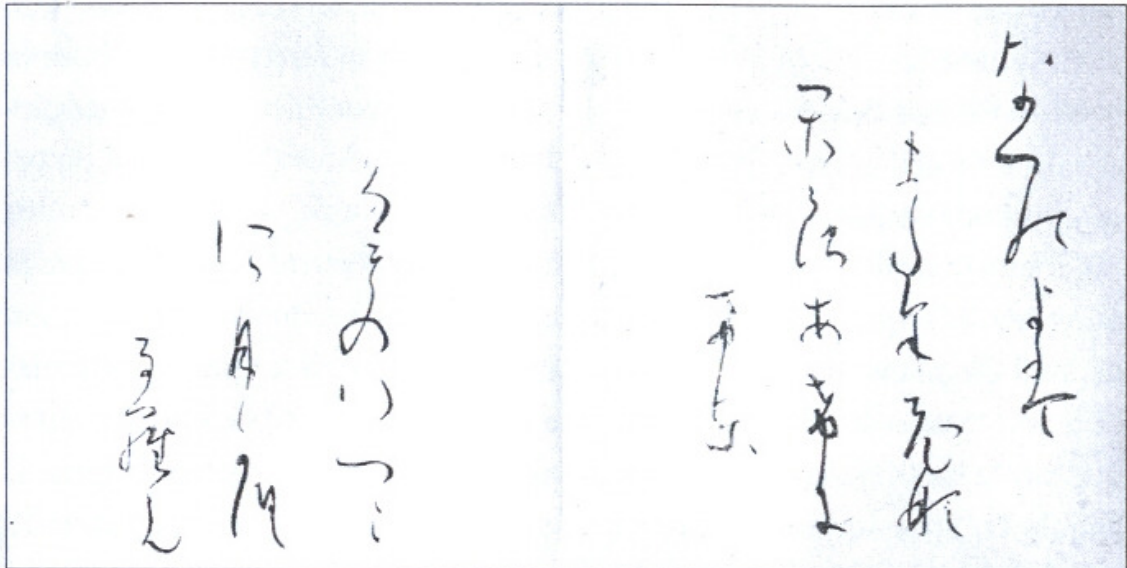
Não há dúvida de que o local onde podemos encontrar e saborear a mais elevada das suas obras é nessas folhas para álbum nas quais transcreveu vários poemas do *Kokinshu*, conhecidas com o nome de *Tsugi Shikishi*. O nome outorga-se à seleção das folhas; escolhem-se duas folhas de cada vez, de 12 x 12,8 cm, para cada um dos poemas, sendo cada uma das folhas de uma cor diferente. Coloca-se uma caligrafia a seguir à outra, estando a primeira parte do poema na folha da direita e a segunda parte na da esquerda, resultando daí um conjunto de papéis colados – a tradução literal do vocábulo *Tsugi*.

A composição destes *shikishi* responde tanto à caligrafia dispersa, ou *Chirashi gaki*, que joga muito especialmente com os começos e fins das colunas de caracteres, como à escrita redonda, ou *Kaeshi gaki*, que a segunda obra aqui apresentada nos mostra com clareza ao começar no centro para, continuando pela esquerda, terminar à direita da obra. Neste caso concreto, a caligrafia inicia-se na parte direita da folha da esquerda, para ser terminada na parte inferior da folha da direita, criando um vazio que nos devolve ao princípio do escrito uma e outra vez, como se de um remoinho no meio do mar se tratasse. A primeira obra decanta-se por esse traço contido que a pouco e pouco nos faz descer, recreando e sem soltar nenhum traço. A terceira sobe e desce, voltando-se sobre si própria à mínima curva, isola-se na seguinte, soltando o traçado em contraste, como se as ondas do mar levassem a esteira do traço até à margem. A quinta obra expande-se, envaidece-se, contendo o preciosismo que já a caracteriza. A sexta estica o traço procurando a intensidade da tinta, tornando-o mais pesado, para terminar finalmente com uma obra que começa com um traço empolado e que concentra progressivamente a ponta do pincel no mínimo espaço.

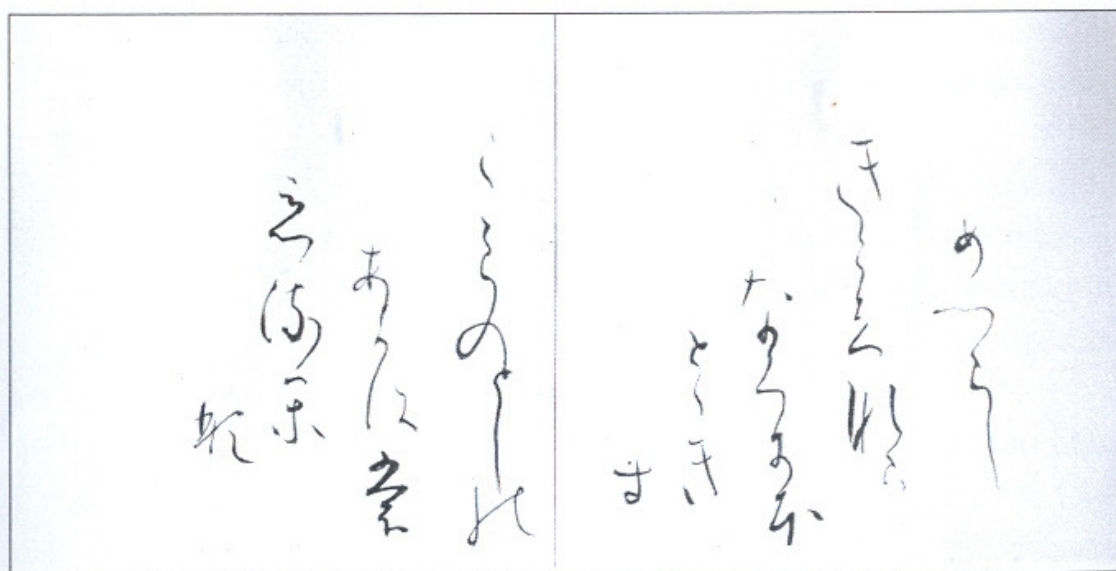
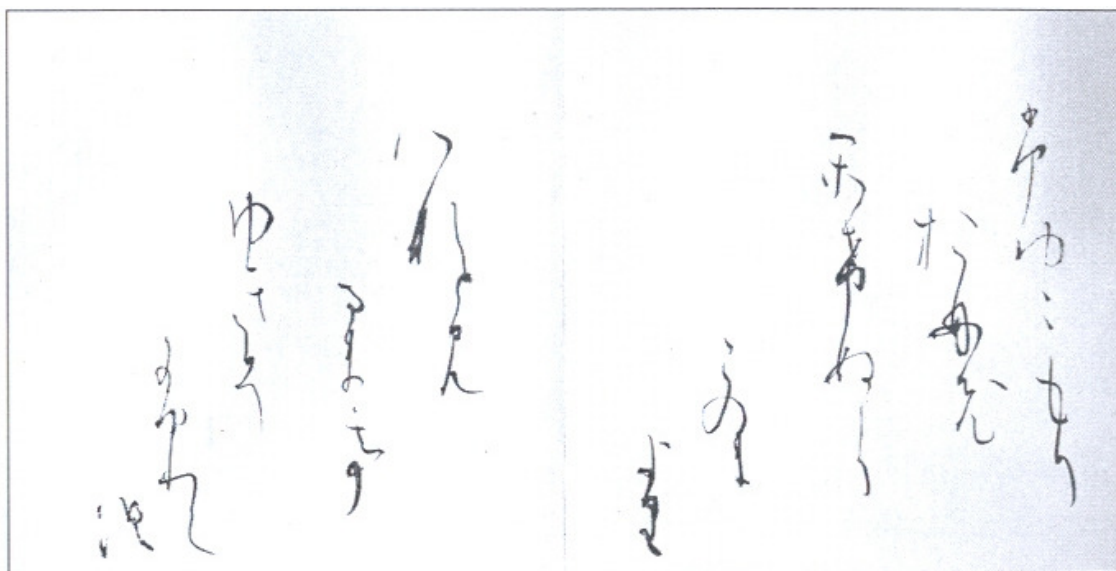
Se no *Sunshoan* encontramos a inovação através de uma caligrafia que apela ao que se vai e não ao que fica, com uma composição de subtil elegância, no *Tsugi* vamos ficar com a provocação que elabora ritmos esteticamente muito exigentes. Abandona-se a redondez, mas não a flexibilidade, perante a qual tínhamos sucumbido para adotar o ângulo em linhas que por vezes se rasgam, inclinando as colunas e forçando alguns desníveis na parte superior das folhas, que lembram mais barrancos escarpados do que

fluxos, impedindo o caminhar sossegado e elegante, para dar lugar ao salto e à cabriola. O ritmo brinca, não desliza, os caracteres encadeiam-se, manifestando-se uns mais do que outros através do tamanho e da definição clara ou abstrata das suas formas que dificulta a leitura, desvanecendo-se esta perante a plasticidade das tonalidades da tinta e das formas, o que desafia qualquer tentativa de gravidade à mercê das ondas. Não revela pudor nem recato, é um gesto iracundo que surge na folha como o raio no céu que pressagia a tempestade e torna patente a energia.

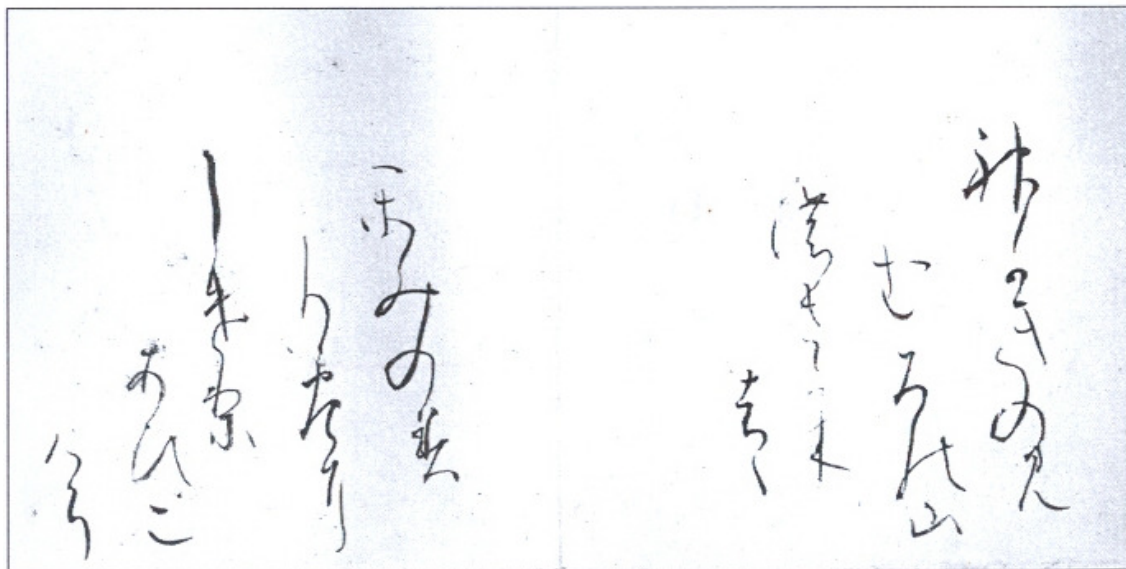
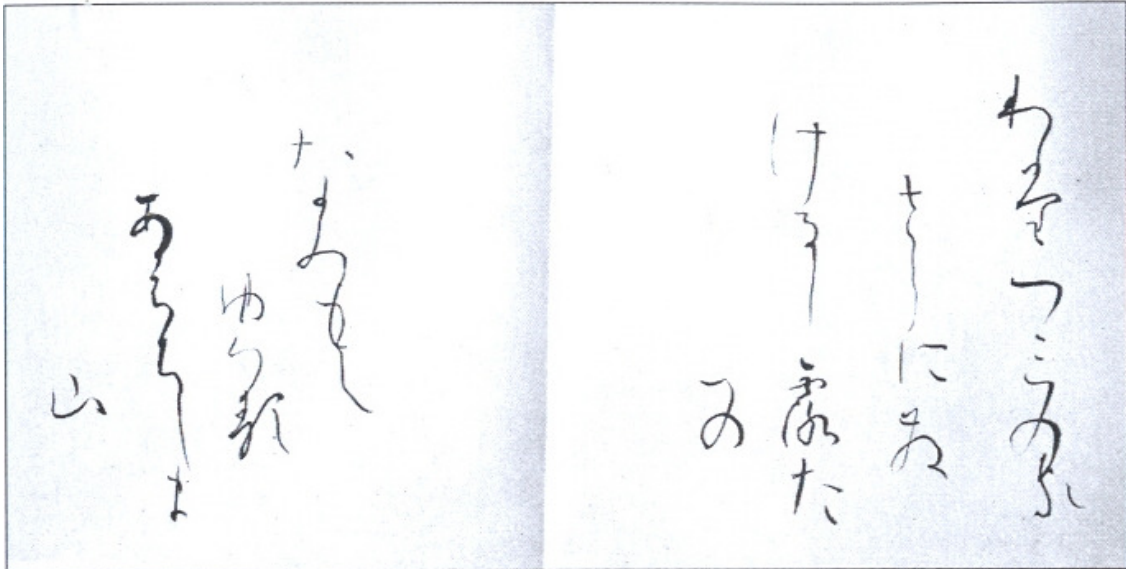
Não obstante, não se desprende dessa linha subtil e fina, que se contorce no mínimo espaço dentro do seu atrevimento manifesto, não é empolada nem exagerada, não vocifera nem se exhibe, não agride a folha apropriando-se dela, mantém-se controlando a sua palavra, o gesto retalia em silêncio, utilizando sempre a ponta de um pincel fino como o exige a caligrafia em *kana*, que trabalha o mínimo movimento que a extraordinária e flexível extremidade de tão contados pelos permite, os quais deslizam num contido movimento de pulso, traduzindo ao milímetro a experiência de uma alma que não concede limites ao sentimento e que, por se encontrar no meio da evolução criativa, não requer da inovação que já a precede, nem do assentamento que lhe sucede. É, mais do que nunca, criatividade em estado puro, capaz de transbordar em originalidade e com potencial suficiente para criar escola.



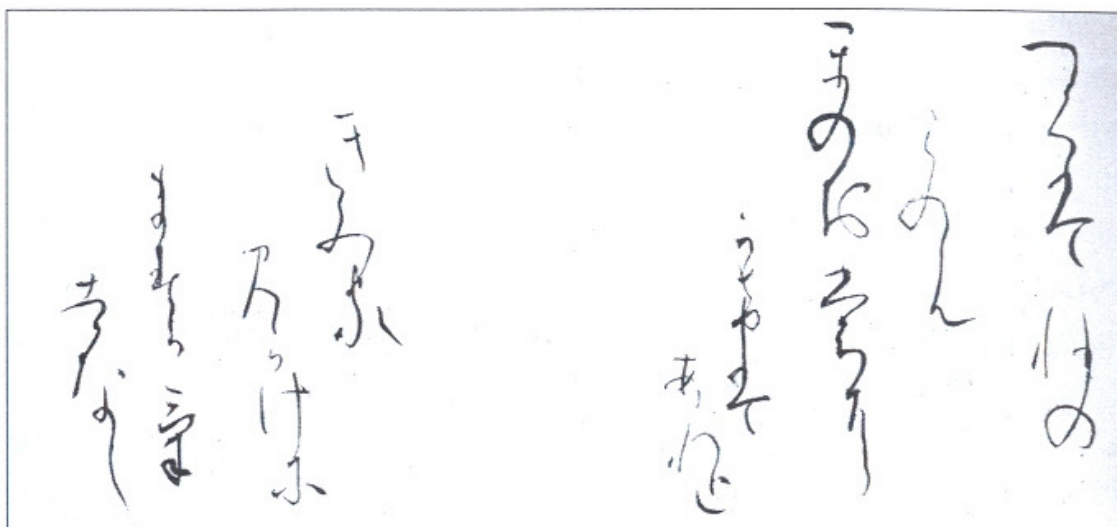
Fragmentos da obra *Tsugi Shikishi*, de Ono no Michikaze. © Cortesia de Nigensha Publishing Co., Ltd.



Fragmentos da obra *Tsugi Shikishi*, de Ono no Michikaze. © Cortesia de Nigensha Publishing Co., Ltd.



Fragmentos da obra *Tsugi Shikishi*, de Ono no Michikaze. © Cortesia de Nigensha Publishing Co., Ltd.



Fragmentos da obra *Tsugi Shikishi*, de Ono no Michikaze. © Cortesia de Nigensha Publishing Co., Ltd.

Se contemplar o *Sunshoan* diante de uma chávena de chá acalma as pulsações, contemplar o *Tsugi* enche de energia uma mente adormecida.

O terceiro dos *shikishi* é o *Masu Shikishi*, cuja autoria se atribui a Fujiwara no Yukinari (972-1027), que chega ao mundo um século depois do primeiro e já mítico Ki no Tsurayuki. Pertence à grande família dos Fujiwara, como o seu apelido ou nome de clã indica, sendo neto do então Ministro dos Assuntos Supremos Koretada (924-972), que morreria prematuramente. Seu pai morreu quando ele era apenas uma criança. De maneira que, ao iniciar o seu percurso oficial, não pôde recorrer à inestimável ajuda dos seus antepassados mais diretos, mas apenas aos inumeráveis dotes que se dizia possuir. Soube obter a proteção do grande Ministro Fujiwara no Michinaga (966-1028), graças à sua capacidade em assuntos administrativos e ao seu talento de calígrafo. Ocupou, sendo muito jovem e para surpresa de muitos, a chefia da Chancelaria Privada a partir de 995, e de 997 a 1005 foi um grande controlador de direita, depois de esquerda até 1009. Quinze anos na administração converteram-no num elo importante, difícil de eludir, pois estava ao corrente de todos os detalhes e na disposição de prestar um grande serviço ao seu protetor Michinaga, com quem acabaria aparentado, por casamento da filha de Yukinari com o filho do Ministro. Também soube fazer-se apreciar pelo imperador Ichijo (r. 986-1011), que chegaria a fazer-lhe confidências de tempos a tempos. Mais adiante, seria oficialmente nomeado mestre calígrafo pelos imperadores Sanjo (r. 1011-1016) e Go-Ichijo (r. 1016-1036). Foi promovido a Segundo Conselheiro em 1009 e a Grande

Conselheiro Supranumerário em 1020, grau com o qual morreria. O seu nome relaciona-se com os dos outros três grandes Conselheiros dos inícios do século XI, a saber, Fujiwara no Kinto (966-1041), Fujiwara no Tadanobu (967-1035) e Minamoto no Toshikata (960-1027), todos eles, por sua vez, insignes poetas. Deixou para a posteridade um diário que intitulou «Diário do Grande Conselheiro Supranumerário» ou *Gonki*, o qual, em 50 capítulos, abrange o período desde 991 a 1011 e é uma fonte de incalculável valor para o estudo da história do seu tempo.

Era um homem que não passava despercebido na administração nem em assuntos de etiqueta, tão fundamental para sobreviver na corte, sendo também muito apreciado pelo seu profundo conhecimento dos clássicos e pela sua destreza na arte de compor em chinês, o que era sinónimo de ser reconhecido pelo seu bom gosto. Sei Shonagon, que o cita em *O livro da almofada*, comenta que é um homem encantador que, sem grande esforço, revela as suas facetas mais atrativas, profundo de maneira natural, mas que, no entanto, não agrada às jovens damas por ser feio e incapaz de recitar sutras e poemas como os demais.

Piedoso budista, foi-lhe encomendada a tarefa de transcrever várias cópias do Sutra do Lótus. O próprio Michinaga encomendar-lhe-ia várias cópias, tal como a sua filha Akiko, que também gostava de ter biombos com a caligrafia do mestre no seu quarto. A sua caligrafia também consta em quadros de madeira sobre as portas de estâncias importantes. É, como já vimos, o elemento mais jovem do grupo *Sanseki*, juntamente com Ono no Michikaze (894-966) e Fujiwara no Sukemasa (944-998).

O lugar que ocupa na história da caligrafia japonesa é a razão de o seu nome não cair no esquecimento. É evidente que tornou manifesta a verdadeira idiossincrasia da escrita do seu país.

O seu estilo puramente japonês perpetua-se durante o período Kamakura (1185-1333) em torno da escola Seson ji, nome do templo associado ao calígrafo que o seu avô materno fundou em Quioto, ao qual acudia com frequência e em torno do qual os calígrafos da corte deste período se reunirão com o objetivo de investigar e estudar aquele que, já naquela época, era todo um clássico na arte da caligrafia.

Considerava-se ele próprio seguidor de Ono no Michikaze (894-966). Colecionava a sua caligrafia, estudava-a e copiava-a com esmero até chegar à sua essência. No seu diário, descreve um sonho no qual Michikaze aparece diante dele e lhe transmite os seus conhecimentos de caligrafia. A amabilidade e o cavalheirismo, dos quais deu provas em sociedade, estenderam-se à sua obra, a qual dotou de civilizada

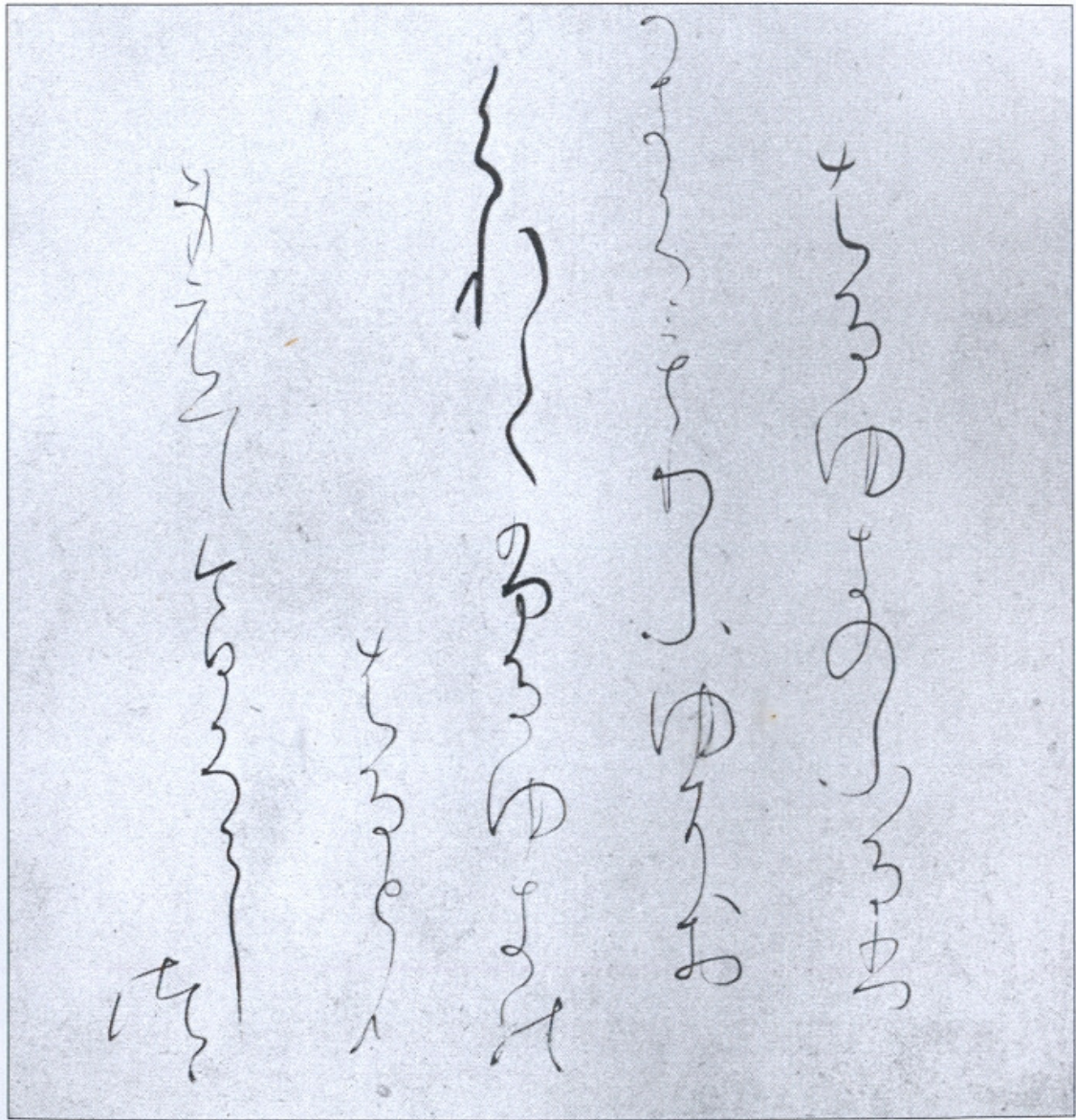
beleza, convertendo-a numa obra de estilo urbano de fluida leitura, com caracteres bem proporcionados e traço firme. Em suma, um estilo no qual se fundem distinção e suavidade. Mostrou-se, de qualquer maneira, aberto a outras influências que não as puramente japonesas ao aperfeiçoar a sua escrita, copiando poemas do grande poeta chinês Bai Juji (772-846), conhecido no Japão como Haku Rakuten, que admirava profundamente e que chegou a ser muito popular.

Se ao *Sunshoan Shikishi* é atribuído um fluxo rítmico de caracteres em *hiragana* e ao *Tsugi Shikishi*, não obstante, a estética mais atrevida, a composição mais elegante remete-nos para o *Masu Shikishi*, nome que alude a uma panela quadrada de madeira destinada a medir líquidos e que, por analogia entre as formas, se apropria da denominação do conjunto de *shikishi* de Yukinari, cujas folhas medem 13,8 x 11,8 cm e apresentam belíssimas decorações com mica. Nestas folhas, estão transcritos poemas de Kiyohara no Fukayabu, bisavô de Sei Shonagon e admirável poeta, cujos dados cronológicos não estão claros.

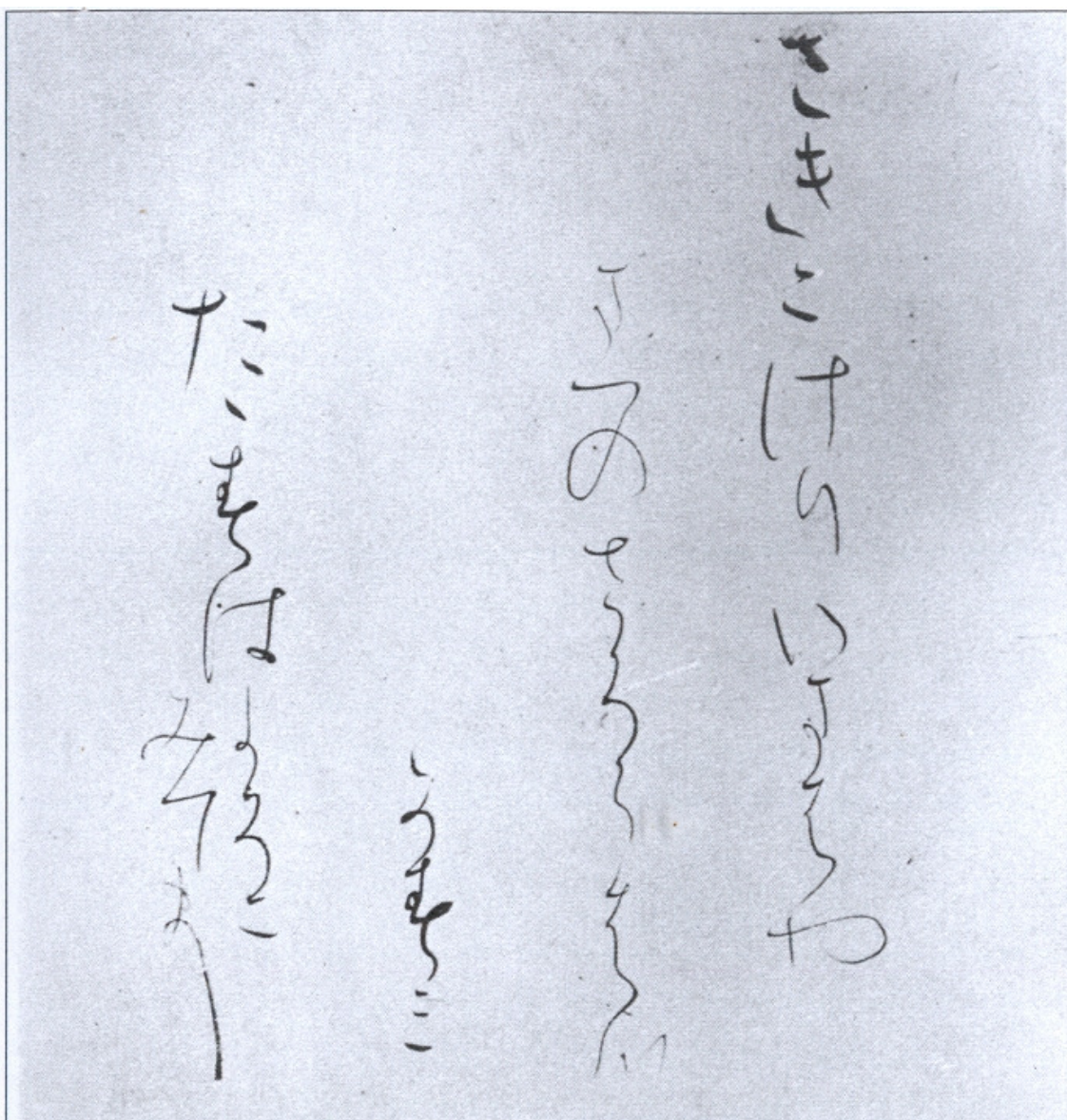
O *Masu Shikishi* surge um século depois de o seu antepassado Tsurayuki ter inovado com a sua obra, e, portanto, manifesta a consolidação de um estilo caligráfico ao qual o tempo foi outorgando uma pátina já indelével. Estes *shikishi* encontram na obra de Yukinari uma lírica que não se detém na inovação formal ou estética, mas antes no mais bucólico dos prazeres. Tem-se dito que, visualmente, sugerem o efeito da lua a nascer por detrás das árvores, o que equivale a dizer que a pressa e o planeamento não existem, uma vez que tudo está determinado e a noite chega para se deixar levar pelo prazer; apaga-se então o intelecto e ilumina-se a liberdade de movimentos, que se recreiam numa composição que brilha com o repouso da lua a atravessar o firmamento.

A força do caractere chinês fica complementada com a suavidade daquilo que não se decanta, aparecendo de forma deslizante. A presença dos primeiros traços é acompanhada pela rapidez de um traço que não pensa, apenas sente o prazer que não vê na escuridão da noite. Move-se cego, refletindo-se no traço que surge sem retorno. Yukinari cria ao deixar-se acompanhar, devolvendo ao dia o que a noite engoliu. Chegam a unir-se verticalmente até seis caracteres em colunas que se compõem de forma dispersa, ou *Chirashi gaki*, conjugadas com *Kasane gaki*, que, ao juntá-las, altera o espaço entre colunas, permitindo que os caracteres interajam e se amontoem, como está patente na segunda e na sexta obras. Na segunda obra aqui apresentada, as duas últimas colunas encontram-se, travando a queda das outras três colunas que, de forma imparável, se afundam, neutralizando-se num dinamismo que a tinta suaviza. A primeira obra mostra

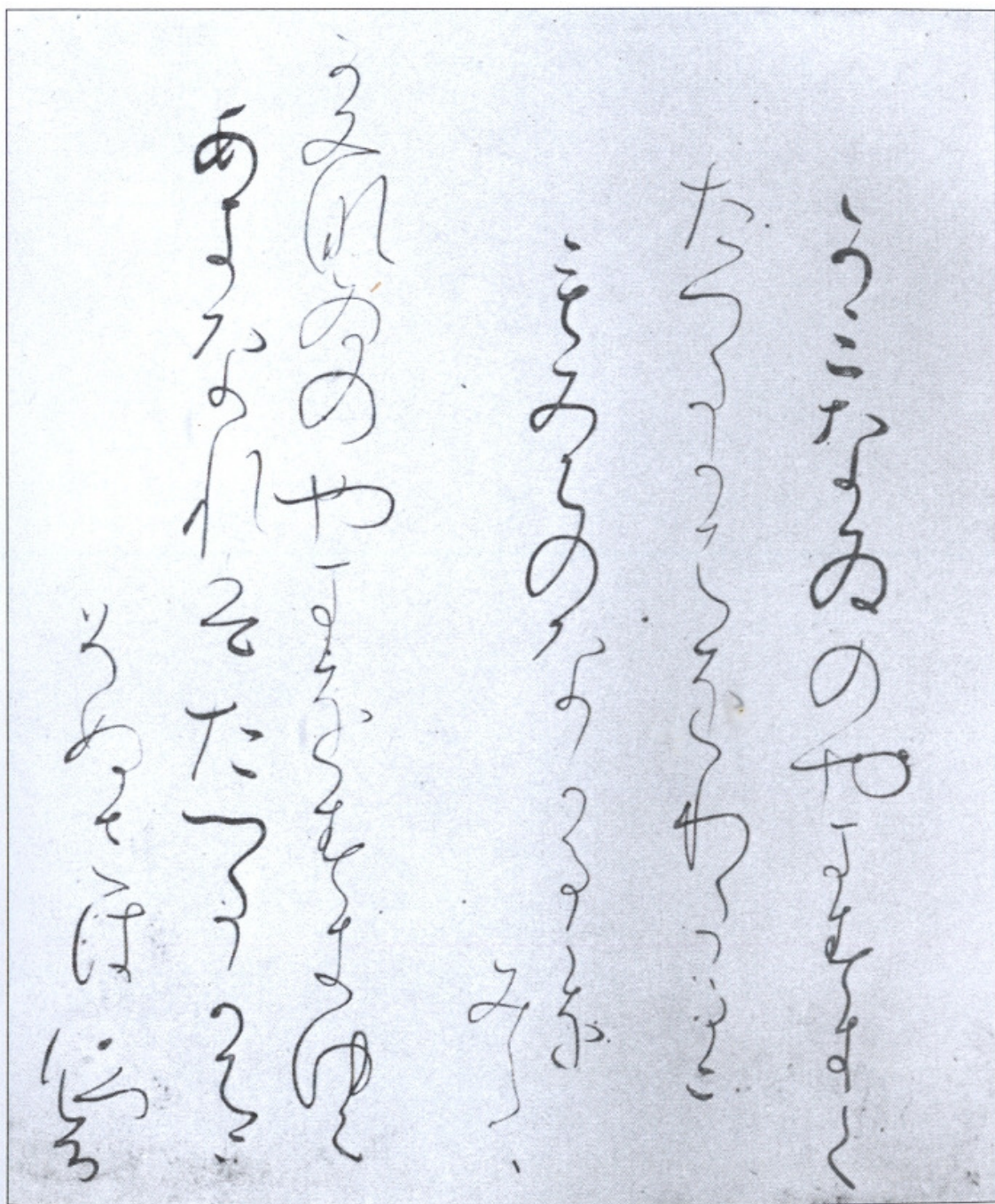
uma composição dispersa muito sossegada, mesmo quando a quarta coluna se precipita no vazio; não obstante, a intensidade da tinta na terceira coluna apanha o equilíbrio. A terceira obra carrega o movimento na proliferação de caracteres reunidos em dois grupos, encadeando uns e libertando outros num ritmo simultaneamente intenso e calmo, uma ondulação que se prolonga para se encerrar sobre si própria. Na quarta obra, chamam a atenção os caracteres que se dilatam para entrarem delicadamente no vazio, e na seguinte mostra-se uma queda que despenha as colunas, que apenas detém a intensidade e independência de alguns caracteres. A sexta é um alarde de lirismo em que a variedade de elementos que juntam colunas e esvaziam o espaço entre outras, procurando a curva que depois se alonga e intensificando zonas com uma tinta forte e direta, é toda uma declaração de elegância e sensibilidade. Terminamos com uma obra que faz do espaço um lugar para se mostrar, esquivando o evidente.



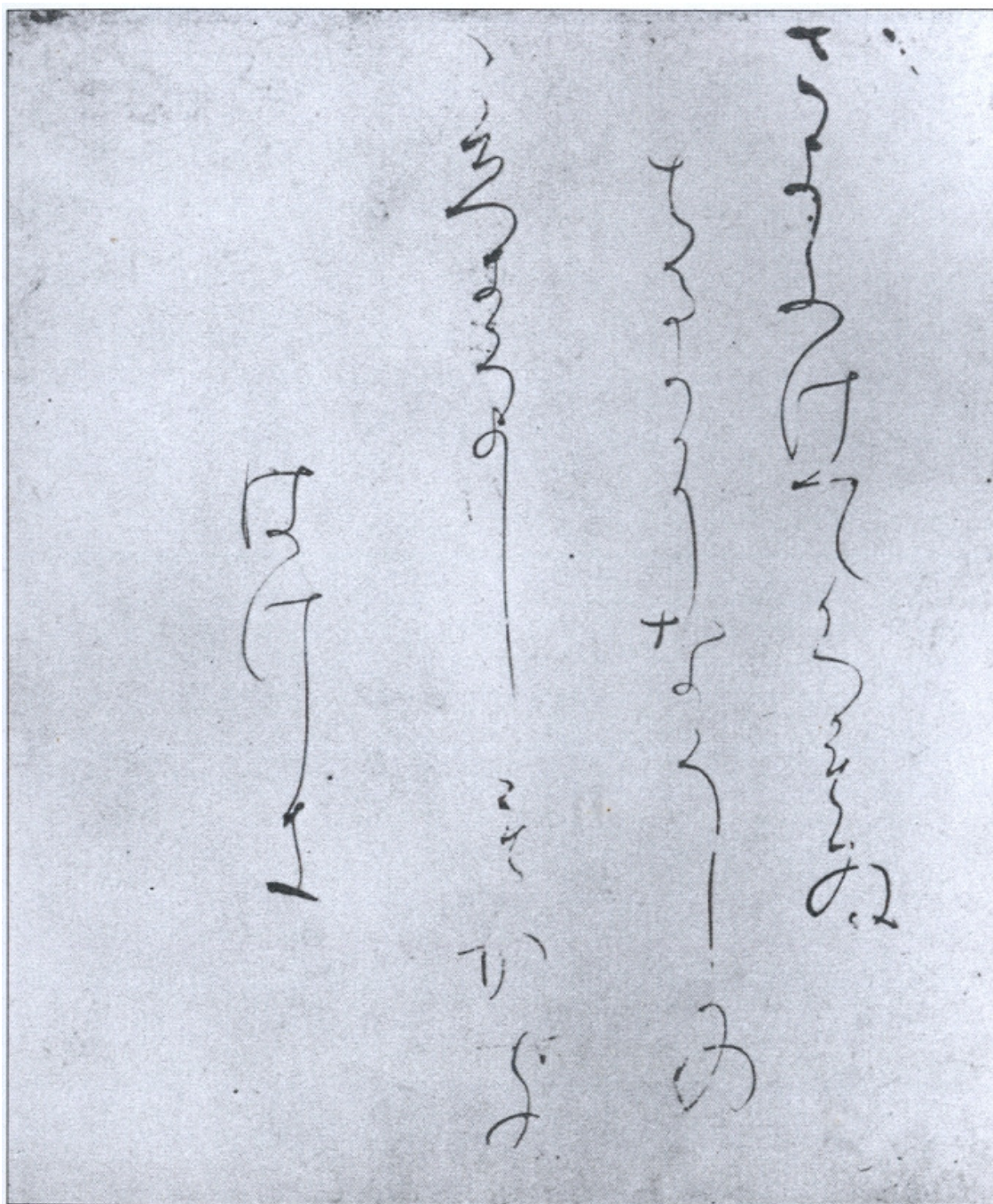
Fragmentos da obra *Masu Shikishi*, de Fujiwara no Yukinari. © Cortesia de Nigensha Publishing Co., Ltd.



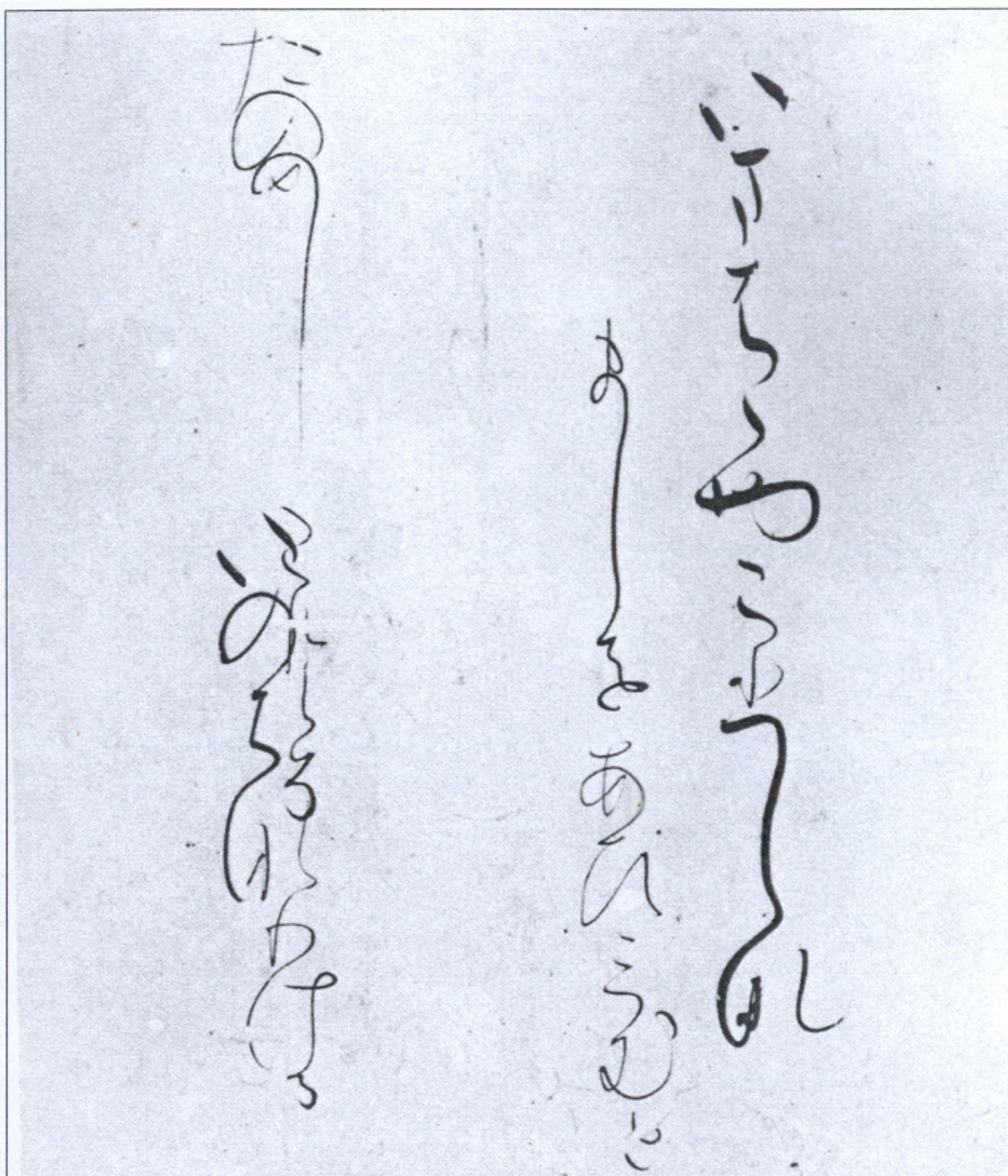
Fragmentos da obra *Masu Shikishi*, de Fujiwara no Yukinari. © Cortesia de Nigensha Publishing Co., Ltd.



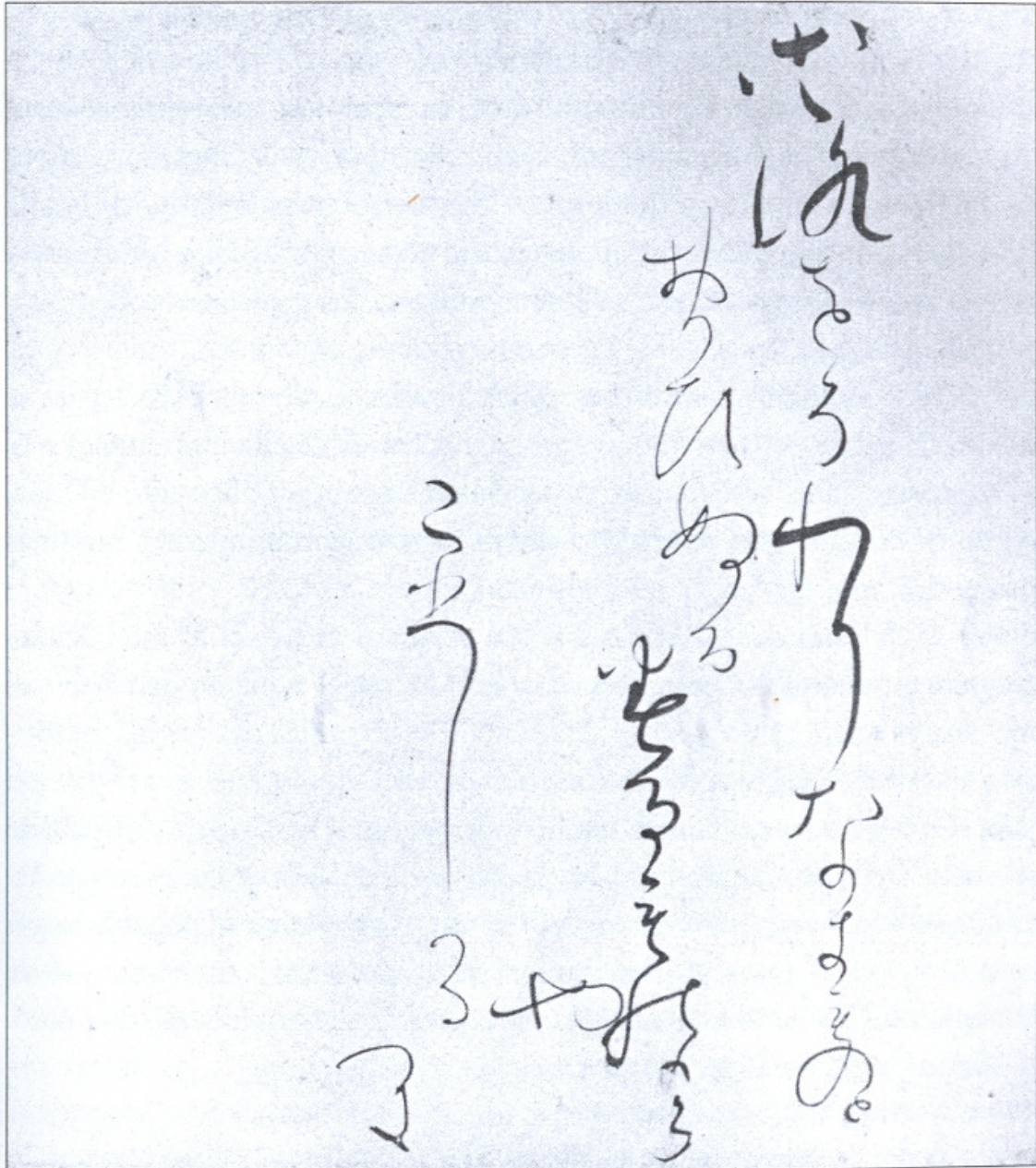
Fragmentos da obra *Masu Shikishi*, de Fujiwara no Yukinari. © Cortesia de Nigensha Publishing Co., Ltd.



Fragmentos da obra *Masu Shikishi*, de Fujiwara no Yukinari. © Cortesia de Nigensha Publishing Co., Ltd.



Fragmentos da obra *Masu Shikishi*, de Fujiwara no Yukinari. © Cortesia de Nigensha Publishing Co., Ltd.



Fragmentos da obra *Masu Shikishi*, de Fujiwara no Yukinari. © Cortesia de Nigensha Publishing Co., Ltd.

Esta obra é caracterizada pelas colunas que preenchem presunçosamente o espaço, fluem para baixo, à medida que respiram profundamente, alargando o seu ser. O fluxo que se precipita em Tsurayuki, respira profundamente, em Yukinari, detendo a verticalidade, arredondando ainda mais as formas, sugerindo o vazio que não é tão compacto, um mar que, ao entardecer de um dia de sol, se mostra feliz. O que em Michikaze era atrevimento, divagação, uma personalidade aguda que se apaixona pelo espaço particularizando os cantos é, em Yukinari, a paixão tranquila de quem ocupa o seu espaço com volúpia. A elegância não é um propósito nem uma aspiração, é a sua íntima realidade que se apropria dos caracteres com desenvoltura, gentileza, que os seduz, os embriaga uma e outra vez.

Todas estas circunstâncias que fomos observando, dentro das quais se desenvolve a caligrafia em *kana*, consolidam através dela uma estética que é consubstancial ao ser japonês. Esta caligrafia subjaz, aflorando ao longo da sua história, para recalcar os momentos e acontecimentos que mais profundamente falam da sua idiossincrasia, e na qual a influência da mulher é determinante e inevitável. A atenção recai sobre esse momento passageiro, eludindo a permanência para admirar o brotar de uma flor que amanhã já terá caído. Os calígrafos identificam-se com a vida, em função do seu inexorável fim. Não há tristeza no inevitável, nem compaixão por aquele que perde; sem o pesar pelo que se foi, surpreendem-se com o seu regresso, entrando, desta forma, num discurso de redonda continuidade. No que se repete, encontram a magia do oculto, na imobilidade, a negação da vida. A floração é uma metáfora do caminhar pelo mundo de qualquer ser humano, e dela aprendem o segredo do caminho, de cada passo.

Nos *Cânticos de Ise* (nº82), está escrito:

A flor de cerejeira

Vale o que vale

Por dispersar-se.

O que há no mundo

que nunca acabe?

Preferem ficar rendidos perante o regresso do ser amado do que gritar de júbilo, apagando o som do suspiro que evoca a contida saudade de uma carícia. Preparam-se para o silêncio e, sabendo que as coisas falam, poupam em objetos para que não distraiam a atenção do momento em que a lua passa ou as estrelas se detêm num olhar. Voltam uma

e outra vez como o fazem as estações, para no mesmo ver sempre diferente, carregados com a experiência da vida que passa para chegar à morte. Imitam a árvore quando o vento agita os seus ramos para saudar o amigo que, como o vento, passa, inclinam-se perante o espaço que os abriga e acolhe quando os seus corpos tremem na solidão do esquecimento, no calor do encontro, no medo do fracasso. Aceitam caminhar porque só assim encontram o caminho de regresso.

Os *Cânticos de Ise* voltam a render-se à caducidade (nº17):

*Ai, flor de cerejeira,
que tanto a acusam
de ser fugaz,
e espera o que vem
uma vez por ano!*

No entanto, não se deixam levar, convencidos da necessidade de se controlarem para receberem o que chega, de estarem preparados para a surpresa que cada momento reserva, de se abrirem ao acaso e ao inesperado, sabem que o cúmulo das circunstâncias exteriores leva à mudança, e preparam-se para receber o que em cada momento é, sem se entrincheirarem no que deveria ser.

Na literatura, a mulher é apresentada languidamente à espera, mas não passivamente esperando. Ela escolhe as suas roupas, arruma a sua estância, perfuma o ambiente, entreabre a janela para divisar a árvore em flor ou a luz da lua sobre a neve, o ângulo a partir do qual será vista quando ele entrar, coloca a sua melena para que receba a luz da noite, escreve o seu poema e prevê o que há de necessitar para viver o momento, que pode não ter nada que ver com o que será. Não quer controlar o que recebe, mas sim a sua capacidade para vivê-lo com intensidade, como se fosse o primeiro e o último, o único, o que nunca se irá repetir e que terá consequências sobre o seu devir. Entende que cada instante é uma bifurcação no caminho e que o destino é o que é, dependendo de cada um. A experiência de um momento carregado de significado, de beleza ou de dor, de prazer ou de desamparo, ser capaz de viver a experiência, preparar-se para vivê-la, porque há momentos para viver e outros para sonhar, momentos que são e momentos que nos levam a ser, experimentar cada um, estar em cada um, abrir os sentidos para que chegar ao clímax seja algo irrepetível e não um “pôde ser e fiquei-me pelo caminho”. Ter a sensibilidade desperta propicia que, ao levantarmo-nos pela manhã e ao vermos uma nova

flor, suspiremos instintivamente de emoção, que o leve aroma de um novo perfume preencha um instante, que a melodia de uma flauta enquanto o sol se esconde nos permita tomar consciência da realidade última, e que, ao exclamar instintivamente, estejamos conscientes de um segundo de eternidade que, tal como chega, se vai, mas que a experiência do *mono no aware*, como o denominam no Japão, seja já uma marca indelével na vida de alguém. Pode pensar-se que a vivência do *mono no aware* gera tristeza, pesar, porque não se ri à gargalhada, porque não há saltos de júbilo, porque suspirar poderia abafar o grito que brota livre do mais profundo das entranhas, sendo apenas o silêncio aquilo que se opõe ao ruído, não o elimina nem o menospreza, e a intensidade pode encontrar palavras no silêncio e silêncio nas palavras. A experiência não é um juízo, é uma realidade que propicia outras.

A caligrafia em *kana* nasce e desenvolve-se no silêncio, faz emudecer as palavras com o gesto e faz com que o calígrafo experimente o *mono no aware*, que desliza entre este e aquele, que, sem julgar, resvala entre opostos, estabelecendo realidade e vida no caminho, para além do moralmente correto ou do já estabelecido. A caligrafia exige uma técnica que, na China – onde tem a sua origem –, está perfeitamente clara e definida. Aprendê-la é a primeira tarefa do artista, que nunca chegaria até às suas últimas consequências se, no seu interior, não almejasse experimentar um sentimento que desconhece, mas que lhe ferve dentro, a partir do qual cada um deverá encontrar o caminho para que floresça como a mais bela flor da primavera. O calígrafo sabe que, uma vez experimentado, não poderá deixar de provocar o seu regresso com o pincel na mão. A experiência do *mono no aware* é pessoal e intransferível, por essa razão o calígrafo japonês aspira às suas raízes e expõe o mais valioso da sua identidade e das suas circunstâncias. A caligrafia em *hiragana* mostra rugas, reflexo da vida do seu povo; ela dá-nos a chave para entender o seu pulsar, o seu silêncio.

Diz-se que experimentar o *mono no aware* é algo mais feminino, pois apela a uma extrema e profunda sensibilidade que abafa atitudes mais viris como a decisão, a autoridade, a razão ou o politicamente correto. Então, a caligrafia em *kana* é coisa de mulheres, visto que advoga mais pelo requinte mais refinado e menos pela prevenção do ser humano, que, sem dúvida, não conhece géneros, e isto é o mais difícil e arriscado, pois cai-se no vazio sem suporte nem seguro. O período Heian é rico no mais difícil, a caligrafia em *kana* é o seu espelho e devolve-nos a intimidade mais sugestiva para conhecer a sua gente.

Pelo contrário, a caligrafia chinesa é mais masculina, quadrada e cheia de energia, decisão e força, mas se nos detemos candidamente e sem preconceitos, também encontramos justamente o oposto, porque a sensibilidade é património da humanidade, não das mulheres. No delicado fio do *kana*, encontra-se a força do silêncio, no traço mais grosso do pincel chinês, a delicadeza da palavra. Por que haverá na China mais deleite em esvaziar a chávena de chá e no Japão, pelo contrário, em enchê-la? São apenas duas formas diferentes de trabalhar o vazio. Ambas se complementam, como o *kanji* e o *kana*, como as caligrafias mais heterogêneas e diversas.

Quando, do mais profundo, nasce uma exclamação de espanto emocionado que pode até provocar uma lágrima que emudece o coração, algo desencadeou a experiência do *mono no aware*, que, desde um poema até à ténue luz do sol que se escapa, pode ter sido a causa. Não é a observação detida, é a magia de um segundo que só uma alma desperta pode fotografar. Não se pode transmitir, apenas experimentar-se com o fim de deixar uma marca indelével no coração; não é o misticismo da iluminação, é um instante tão real que embriaga os sentidos. Tem que ver com as coisas, os objetos, a comunhão entre o espírito e o barro que somente o refinamento pode assumir; não paralisa, mobiliza, estimula, não é património do belo nem da felicidade, também no tosco e na dor há cabimento para uma injeção de intensidade que habita o quotidiano. Juntamente com o *mono no aware*, o período Heian encarrega-se de definir o termo *okashi*, que além de com ele partilhar a harmonia e distinção de tal experiência, acrescenta a tónica no alegre, engenhoso, cálido, respondendo, assim, a um estímulo agradável que afasta o vulgar de uma corte que vira as costas ao povo que há de contentar-se simplesmente com a diversão, pois a sua preparação não é suficiente para apreciar o estilo, que é, em princípio, património da nobreza. A profunda brecha entre as duas classes sociais promove um ambiente de delicadeza e refinamento que só é possível alcançar através de uma requintada educação, e é nele que se centra a elegante aristocracia da época, atenta ao pormenor mais insignificante que provoque interesse ou curiosidade e que apenas um ser preparado pode descobrir, o engenho que outorga a um instante eternidade e cujo maior êxito não é tentar retê-lo, mas, pelo contrário, experimentar a sua fugacidade.

Miyabi é o meio, a atmosfera desse lugar ao qual se outorga cortesia e distinção no espiritual e moral, e que preside as realizações artísticas da cultura na corte, arte que, além de palavras e cores, oferece as múltiplas imagens da emoção profunda perante as coisas, de um indivíduo que se define pelo afetivo e frágil vínculo que estabelece com o mundo que o rodeia. Uma cultura fugidia e refinada de uma época que chega de forma

delicada e comovedora ao mais profundo do ser, que assenta mais na atitude do que numa filosofia fundada na razão, que sucumbe ao signo em vez de ao discurso. Gestos espontâneos nascidos da profundidade de um ser rigoroso no controlo dos desejos e sentimentos da sua natureza. Sensível ao acaso que as diferentes realidades tecem, à particularidade de um instante que o demarca de outros iguais, ao provisório, cuja vocação inevitável é desaparecer, como a própria vida. As estâncias que se descrevem na literatura da época Heian são o paradigma do seu tempo. As festas com o gosto pelo detalhe levado à quinta-essência, as reuniões improvisadas, atendendo a uma doce fragrância ou ao som de uma ave distante, a inauguração de um templo e até a mais inverosímil festividade, proporcionavam a desculpa perfeita para exibir todo o cenário apresentado, no qual nem um segundo nem um espaço eram deixados ao acaso, evidenciando coincidências que somente a casualidade é capaz de levar a cabo. O clima que se vive em tais ocasiões, o ambiente que se respira, ou *miyabi*, desperta o engenho, ou *okashi*, e oferece a possibilidade de experimentar o *mono no aware*. É igualmente consubstancial à atmosfera que o pincel na mão exija a execução de uma caligrafia em *kana*. A escrivadinha de elegante e cuidada manufatura, o incenso que perfuma o ar, a luz tingida pelas cores do céu ou pelas telas da estância, os pincéis delicados e precisos, os utensílios necessários e justos de requintada beleza e até personalizados, e o papel, o magnífico suporte decorado, tingido, impresso com a delicadeza do amanhecer ou das sublimes sombras do ocaso, são uma exibição de *miyabi* que predispõe a alma a perceber até o ruído da folha que se desprende da árvore e cai no chão, a receber o canto mais delicado do sentimento último de um coração despido e livre para voar até ao mais recôndito clarão da vida. A caligrafia em *hiragana* recebe, acolhe, traduz a esteira do vento, os sentimentos em cascata, o silêncio da espera, o espreguiçar da primavera, o outono que se escapa, a profundidade do mar que não cessa, a vida num suspiro, a angústia do medo, a alegria calada, o segredo do caminho que, passo a passo, se funde no coração do firmamento.

Conclusão

Sem dúvida, uma das aventuras civilizadoras mais apaixonantes que qualquer povo pode experimentar é a descoberta e a consolidação da sua escrita. Pôr por escrito a fala, de forma a que o nosso pensamento alcance interlocutores desconhecidos em lugares mais próximos ou longínquos, outorga à mente todo um universo de possibilidades. Como resultado, o cérebro adquire um grande potencial que propiciará um desenvolvimento que só a própria experiência pode medir.

O Japão era uma sociedade ágrafa no século V e será nessa altura, a partir das escrituras budistas que começavam a entrar no país pela mão da vizinha Coreia, que descobrirá esses signos escritos que os chineses utilizavam para transcrever os seus conhecimentos e as suas experiências e que os coreanos dominavam tão bem.

A religião exerce, portanto, um papel central e determinante no desenvolvimento da escrita no Japão, cuja espiritualidade se baseava no sintoísmo, o qual sucumbe principalmente perante a Natureza e transporta o além para essa religião estrangeira que chegaria além-mar, criando profundas raízes através das diferentes escolas budistas que iriam encontrando tempo e espaço num Japão ávido de conhecimento.

Vimos, no primeiro capítulo, como surgiram os silabários *kana*, e, no segundo, a apropriação de um deles, em concreto o *hiragana*, por parte das mulheres. Com estes silabários, já é possível escrever a fala japonesa e, graças a eles, as mulheres do período Heian (794-1185) conseguem fazer do seu universo, que se desenvolve entre as quatro paredes de sua casa, um mundo que transcende qualquer tempo e espaço. Os relatos que, graças a estes silabários, encontraram o seu caminho para lá do âmbito privado da autora, são hoje património da humanidade. Graças a eles, podemos recuar no tempo, participando nos momentos que conseguiram imbricar-se com os atuais. Remontando as turbulentas águas do tempo, como as carpas que nadam contra a corrente rio acima para a nascente, acedemos à própria origem através das diferentes manifestações da criação.

Estas mulheres aceitaram a sua realidade, mas sem se deixarem levar rio abaixo pela corrente, o que teria sido mais fácil. Nem estancaram a água, represando o seu caudal, que teria sido artificial. Não obstante, levaram a cabo a tarefa mais difícil, ao conciliar a sua inteligência com o desenvolvimento da escrita, conseguindo que o seu cérebro se exercitasse na criação. Uma criação, neste caso literária, escrita no simples silabário *hiragana*. É o homem quem induz a mulher do seu tempo a utilizá-lo para poder, inicialmente, comunicar com ela e também como um passatempo inofensivo através do qual o género feminino podia ocupar horas de descanso e entretenimento sem rivalizar com o meio masculino, que se dedicava a escrever os seus documentos oficiais no difícil

e elaborado chinês. Desta forma, preservava-se a independência de gêneros, evitando, assim, uma possível competição que pudesse pôr em causa a superioridade do homem sobre a mulher em qualquer circunstância da vida pública.

Ao não existir rivalidade alguma entre os sexos, podia desfrutar-se plenamente e em profundidade das particularidades de cada gênero, induzindo sempre o gênero contrário a desenvolver-se na sua totalidade e assim poder vangloriar-se e orgulhar-se, perante os do seu próprio grupo, da grandeza e superioridade daquela pessoa com a qual tinham intimidade. Um desenvolvimento que não implica originalidade na criação, cuja tendência se dirigiria à imposição da novidade, atitude pouco atraente para o caráter japonês, mas a capacidade para, a partir da imitação e captação dos valores mais substanciais à sociedade da qual fazem parte, a partir da tradição mais original e que implicaria a canalização da evolução que o tempo atribui ao passado, comportamento certamente muito valorizado pela sociedade que nos ocupa, assumir as suas formas e os seus conteúdos, atualizando-os na profunda compreensão e não no esquecimento ou abandono dos mesmos, assumindo a mudança.

Embora durante todo o período Heian (794-1185) prevaleça uma profunda brecha entre o meio masculino e o feminino, cria-se, ao mesmo tempo, uma enorme independência que liberta a criação, dotando-a de uma liberdade invejável e profundamente fértil e feminina, menos racional do que cativante, mais voluptuosa e quente do que objetiva e fria. Capaz de autenticar a sua cultura e de apreendê-la, imitando-a até adquirir vida, relegando a própria, criando empatia com ela para reduzir a distância com o mundo e comunicar, mas sem anular, porque na imitação e repetição dos gestos experimenta-se o movimento que rege a vida e, uma vez experimentado, o nível de entendimento cresce.

Marcado por uma importante carga estética, o meio feminino fica circunscrito ao bom gosto, ditado pelo meio masculino, que ostenta o poder. E é de bom gosto a contenção natural, que, mais do que constranger, aprofunda em gestos e atitudes, procurando uma elaboração que destila até o gesto mais insignificante, conseguindo que qualquer manifestação fique carregada de sentido próprio, sem carências nem excessos, o que leva a sociedade aristocrática da época a aperfeiçoar até ao requinte o mais leve movimento do seu corpo, alcançando uma linguagem gestual que fala por si própria, prescindindo da palavra, de forma a que, em silêncio, seja possível falar, expressando com o mais leve signo da mão, da cabeça ou do corpo todo um código de respeito, compreensão, convite ou sugestão que exige do interlocutor uma cumplicidade que

engrandece a relação entre as pessoas, respeitando e valorizando as distâncias para que se instale o sentimento. Preenche por dentro quanto mais prescinde por fora.

Signos que o tempo conseguiu enraizar, ao ponto de a débil planta de antanho ser hoje em dia uma árvore antiga e frondosa, sem a qual não é possível compreender a sociedade japonesa, em cuja sombra se mantém a atuação silenciosa como o melhor conseguido dos seus discursos. Aprofunda o gesto ao mesmo tempo que o enriquece até ao paroxismo, libertando-o do supérfluo e episódico, na mesma medida em que não esbanja em objetos dos quais se rodeia e com os quais se envolve, mas sem deles prescindir; muito pelo contrário, atinge a máxima eficácia com o mínimo esforço e o signo é a sua arma. Um signo que foge do exagero, que tão em voz alta fala, para se autoafirmar na suave queda de uma folha no outono, silenciosa, ou no brotar de um botão na primavera, enigmático.

Se o budismo, embora religião estrangeira, soube assentar com tanta dignidade e proveito na sociedade japonesa, foi, sem dúvida, graças a essa nova dimensão que outorgou ao sintoísmo, enaltecendo a Natureza até níveis divinos e entregando ao ser humano a possibilidade de nela se confundir. Ambas as religiões se respeitaram, pois encontraram uma na outra o complemento necessário para crescer, e ligaram-se no ritual com o gesto que a sociedade japonesa tinha sabido dotar de um protagonismo tão substancial na sua comunicação. Não é, portanto, um acaso que a seita do budismo denominada, em japonês, *zen*, tenha encontrado neste país um desenvolvimento tão profundo quanto enriquecedor, ao ponto de não serem poucos os que pensam que a sua origem se encontra no país do Sol Nascente e não na Índia. O *zen* extrai do gesto o som mudo, o silêncio cujo discurso chega a todos, a palavra escrita no ar que surge do sentimento mais profundo sem intermediários, outorgando à tradição mais bem compreendida a beleza do vácuo que predispõe à mudança.

O signo é parte substancial da idiossincrasia do Japão, e com ele evolui e se adapta aos novos tempos como a própria pele. A sua escrita será mais uma manifestação de si próprio. Chega-lhe de fora para crescer de dentro, destacando-se, tornando-se signo.

O Japão adota os caracteres chineses, no entanto, estes não são indicados e modifica-os até chegar aos silabários, que são, em suma, a essência dos primeiros. Os traços dos caracteres chineses suavizam-se, simplificam-se, ao mesmo tempo que se lhes arrebatam o tempo para os tornar presentes na sua nova casa, despidos. Tão simples, que se tornam um jogo de crianças e se entregam às mulheres, para poderem ser utilizados em conjunto e, assim, desfrutar de si próprios. Tão complexos ao ponto de pôr por escrito o

mais íntimo e acertado de toda uma era, já que o termo Heian, referindo-se ao período histórico (794-1185), se escreve em *hiragana*.

Como já vimos ao longo deste ensaio, o *hiragana* tem a sua origem nos caracteres chineses caligrafados no estilo mais artístico, mais livre e sugestivo, conservando o traço curvo mais significativo, mais eloquente, que dará forma a um som da sua fala, a uma sílaba. Curiosamente, a escrita e a arte da escrita entram juntas no Japão e, portanto, escrita e criação artística formam uma dupla difícil de dissociar. Escrever e criar são duas faces da mesma unidade. No *hiragana*, está implícito escrever com arte, criar escrevendo signos com significado, fazer do signo escrito uma arte em si mesmo, o que, em última análise, significa alcançar uma criação tanto estética como racional. Sem essa duplicidade em que se complementa, não seria possível encontrar o seu ser. Quando a mulher do período Heian escreve, derrama nessa escrita todo o seu mundo interior, que racionaliza a sua mente através dos sentidos, os quais captam o exterior para alimentar o interior. Desta forma, emana dos seus poros o sentimento intuitivo à flor da pele, que, mais além da racionalização possível, adquire formas estéticas que experimenta no processo de criação, as quais acolhem o signo escrito, enriquecendo-se com infinitas variações, da mesma forma que fala de cada presente único.

A caligrafia em *hiragana* pode e deve ler-se sempre nessa dupla dimensão que desemboca na obra de arte que constitui. Contentor e conteúdo que a mulher de Heian assimila adequadamente para percorrer um caminho do qual extrai o melhor de si própria, realizando-se, então, como ser humano na criação. É principalmente ela quem predispõe da caligrafia em *hiragana* para acolher a intimidade do seu povo, quem lhe outorga a dimensão de um país, tornando-a uma das representações mais reais e profundas através da qual se identifica toda uma sociedade como a japonesa e se realiza como tal. O homem precisa de exteriorizar a mulher que tem dentro de si para que o seu *hiragana* adquira todo o seu ser, e a mulher, por sua vez, precisa de ser mais mulher do que nunca para imbuir a sua caligrafia de todo o seu potencial.

O período Heian é uma época em que a criação adquire nome de mulher, e mais, apropria-se da sua alma para não poupar em fertilidade, inspiração, intuição e em tudo aquilo que a criação de um novo ser implica.

O movimento da caligrafia em *hiragana* é o gesto, aquele de que todo o japonês se serve para comunicar. O gesto caligráfico é a continuação do gesto corporal. É o mesmo gesto numa dimensão nova em que os dedos, concentrando a mais rica espiritualidade do corpo humano, permitem que flua até ao pincel, a tinta, o papel, o signo

e o gesto. Quando se imitam os gestos da natureza, como o movimento que caracteriza um animal, o que agita as folhas de uma árvore ou o das ondas que o mar provoca, quando procuramos a empatia com tais movimentos, adquirimos a sua profundidade, o seu alcance, a sua realidade, e mais, chegamos a experimentar o seu ser e transportamos esta experiência para o traço caligráfico, que adquire imediatamente uma dimensão universal, não só local ou nacional, mas tão universal quanto a própria Natureza, convertendo o profano num ato sagrado.

Diríamos, mas diríamos mal, que o *hiragana* carece de consistência, de rotundidade, de gravidade, é um fio por vezes até transparente, que gira e dança levemente na folha, no mar, que pousa tímido e até calado, nunca faz alarde da sua própria beleza, atitude que numa mulher só serviria para cair na vulgaridade. Mostra-se para revelar a sua realidade, apresenta-se apenas para poder desaparecer, numa cultura em que a água está presente e a sua comunicação tem lugar através do mar, o seu traço é esteira e o seu gesto é engolido pelo vácuo. Não pretende ser original, mas sim chegar à origem. Não pretende ser único, mas sim adquirir unidade. Deseja imitar para matizar a sua leve particularidade. Deseja repetir-se para mostrar o decorrer do tempo. A caligrafia é fecunda na repetição e imitação, árida e rígida quando se distancia do movimento que marca os ritmos do natural. Natureza que implica autocontrolo mesmo quando se descontrola, pois sem ele não poderia manter os ritmos e a sucessão das estações.

O silabário *hiragana* é tão simples que até uma criança que começa a escrever é capaz de o aprender. No entanto, é suficientemente complexo para com ele expressar o pensamento mais profundo. Também é neutro quando trata cada signo individualmente, e comprometido quando se une e se conjuga para comunicar; assético como emissário, mas capaz de absorver qualquer estética ou movimento; e, finalmente, estático para assimilar qualquer mudança. Possui a grandeza do simples e a fecundidade do feminino, tendo sido precisamente por essa razão menos apreciado ao longo dos tempos, em benefício do caractere chinês, mais complexo e masculino, mais assente e rotundo, completo em si próprio, redondo, com base na terra, já que consiste numa cultura que olha o mar de longe. Não obstante, não se excluem, muito pelo contrário, complementam-se em níveis de igualdade.

Como vimos no terceiro capítulo deste ensaio, as obras realizadas com caligrafia em *hiragana* são relevantes e universais. Constituem verdadeiras obras-primas, parte do legado mais elevado da sociedade japonesa, não suficientemente apresentadas e enaltecidas porque são tão japonesas que apenas no silêncio encontram carta de

apresentação. Estas obras são sem se dizer, permanecem sem ficar, de maneira que quem tão depressa passa pelo tempo não consegue vê-las, mas a sua capacidade é tal que perduram mesmo sem ser vistas. As suas formas oferecem-se para evidenciar o autocontrolo que cada pequena atuação implica, em detrimento de uma visão que englobe a totalidade. A tensão que se estabelece entre elas expressa a importância do detalhe minucioso, da presença em cada signo impercetível, ausentando-se da globalidade. Deslizamos, quase sem retorno, com o sentimento do evanescente, daquilo que se vai, do que não aceita ser olhado duas vezes. Já não está presente, mas resta a sua fugacidade, a sua beleza, o controlo num instante e a experiência. Não somos iguais, observámos o que partiu e aguardaremos o seu regresso.

Tal como as mulheres, as caligrafias em *hiragana* são as melhores recetoras do silêncio, as que melhor mimetizam os movimentos da Natureza, as que melhor captam o gesto da vida e permanecem nas profundidades do fecundo, capazes de se esvaziarem para canalizarem, através das condutas da sua energia, a tradição desde a sua origem, não tal e qual, mas transformada para habitar o presente, com os novos modelos aptos para a sensibilidade do ambiente em que desembocam. A sua beleza não se erige na visão do conjunto que oferecem, mas na recapitulação de cada detalhe, no controlo que cada signo implica, no descobrimento de um novo requinte ou de uma minúcia despercebida à primeira vista e que o exame contido, observado de diferentes ângulos, matiza como um sopro de brisa fresca que tão rápido chega, passa, nunca de frente. As mulheres depositam a beleza num arranjo floral, na disposição de uma refeição, na apresentação de um objeto, no embrulho de um presente e até na ordem dos alimentos no cabaz da compra, para ser recebida pelo destinatário, pelo espetador, cujo prazer e reconhecimento como recetor é inevitável.

O Japão não pode ser concebido sem a mulher, assim como a caligrafia também não o pode ser sem ela, e ambas, por sua vez, não poderiam conceber-se sem o silêncio. O signo caligráfico é intermediário na comunicação e o silêncio é o seu aliado mais precioso. Das caligrafias que a história conserva, poucas apresentam a assinatura das suas autoras, já que os nomes femininos se desprenderam das folhas, mas os seus traços permanecem e, embora tais caligrafias sejam anónimas, nelas perdura a alma da sua calígrafa. As mulheres podem silenciar-se e permanecer na sombra porque elas possuem a palavra e a luz, e conhecem como ninguém a fugacidade da iluminação.

Vimos, ao longo do presente ensaio, que as obras físicas, os avanços, as mudanças no caminho, as caligrafias com nova estética, assim como os pensamentos com filosofia

renovada, todos eles têm como protagonistas homens de mérito e grande valia. No entanto, caiu no esquecimento que a caligrafia mais representativa do Japão, capaz de transcrever o mais profundo do seu ser assimilando a estética mais autêntica do seu país, tem alma de mulher e sem alma não haveria caligrafia. O Japão não pode deixar de ser olhado com olhos de mulher.

Bibliografia

ANÓNIMO: *Cantares de Ise*. Tradução, apresentação e epílogo de Antonio Cabezas García. Ediciones Hipérion, Madrid 1979.

ANÓNIMO: *El cuento del cortador de bambú*. Edição e tradução de Takagi, Kayoro. Ediciones Trotta, Madrid 1998.

ANTOLOGIAS:

The Kokin Waka-shu. Traduzido do japonês por Hei-Hachiro Honda. The Hokuseido and Eirinshu Press, Tokyo 1970.

Kokinshuu. Seleção, tradução, introdução e notas de Carlos Rubio. Poesía Hiperión, Madrid 2005.

Poesía Clásica Japonesa (Kokinwakashu). Tradução do japonês e edição de Torquil Duthie. Editorial Trotta, Pliegos de Oriente, Madrid 2005.

Cien poetas, Cien poemas. Hyakunin Isshu. Tradução, introdução e notas de José María Bermejo e Teresa Herrero. Edição bilingue ilustrada Hiparión, Madrid 2004.

BARTHES, ROLAND: *L'empire des signes*. Éditions d'Art Albert Skira, Genève 1970.

FRÉDÉRIC, LOUIS: *Le Japon*. Dictionnaire et civilisation. Éditions Robert Laffont, Paris 1996.

FUJIWARA NO YUKINARI: *Masushikishi*. Nihonmeihitsusen 16, Tokyo 1994.

GARCÍA GUTIÉRREZ, FERNANDO S.J.: *El Arte del Japón*. Summa Artis vol. XXI, Espasa Calpe, Madrid 1967.

GONZÁLEZ VALLES, JESÚS: *Historia de la Filosofía Japonesa*. Editorial Tecnos, Madrid 2000.

HEMPEL, ROSE: *L'Âge d'or du Japon, l'époque Heian (794-1192)*. Presses Universitaires de France, Paris 1983.

HÉRAIL, FRANCINE: *La Cour du Japon à l'époque de Heian*. Hachette, Paris 1995.

HISAMATSU, SENICHI: *Biographical Dictionary of Japanese Literature*. Kodansha International Ltd, Tokyo 1976.
The vocabulary of Japanese Literacy Aesthetics. Center for East Asian Culture Studies, Tokyo 1963.

- KI NO TSURAYUKI: *Sunshoanshikihi*. Nihonmeihitsusen 12, Tokyo 1993.
- KUKAI: *Major works*. Tradução para inglês: Hakeda, Yoshito S. Columbia University Press, New York 1972.
- LANZACO SALAFRANCA, FEDERICO: *Introducción a la cultura japonesa, pensamiento y religión*. Universidad de Valladolid, Valladolid 2000.
Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa. Editorial Verbum, Madrid 2003.
- LINHARTOVA, VERA: *Sur un fond blanc*. Éditions Gallimard, Paris 1996.
- MATSUMOTO, SHIGERU: *Motoori Norinaga (1730-1801)*. Harvard University Press, Cambridge 1970.
- MORRIS, IVAN: *The World of the Shining Prince. Court life in ancient Japan*. Penguin Books, London 1997.
- MURASAKI SHIKIBU: *La Historia de Genji I y II*. Edição Royall Tyler, Tradução Jordi Fibla. Ediciones Atalanta, Girona 2006.
- MURASE, MIYEKO: *L'Art du Japon*. La Pochothèque, Paris 1996.
- NAKATA, YUHIRO: *The Art of Japanese Calligraphy*. Weatherhill N.Y and Heibonsha, Tokyo 1973.
- ONO NO MICHIKAZE: *Tsugishikishi*. Nihonmeihitsusen 13, Tokyo 1993.
- ROUBAUD, JACQUES: *Mono no aware, le sentiment des choses*. Éditions Gallimard, Paris 1970.
- SEI SHONAGON: *El libro de la almohada*. Seleção e tradução de Jorge Luis Borges e María Kodama. Alianza Editorial, Literatura, Madrid 2004.
- SHIMIZU, YOSHIKI: *Masters of Japanese Calligraphy 8th-19th Century*. Rosenfield, John M., Editor: Naomi Noble Richard, New York 1984.
- SHIBA, RYOTARO: *KUKAI The universal, scenes from his life*. Tradução para inglês: Takemoto, Akiko., IBC Publishing, Tokyo 2005.
- TADA, MICHITARO: *Gestualidad japonesa*. Tradução de Tomiko Sasagawa Stahl e Anna Kazumi Stahl. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires 2006.

- TSUDA, NORITAKA: *Handbook of Japanese Art*. Charles E. Tuttle Company, Tokyo 1976.
- KI NO TSURAYUKI: *Le journal de Tosa. Présenté et traduit du japonais par René Sieffert*. Publications Orientalistes de France, Paris 1993.
- VÁRIOS: *Dictionnaire historique du Japon*. Maison Franco-Japonaise de Tokyo. Maisonneuve et Larose, Paris 2002.
- VÁRIOS: *Dictionary of Japanese Art Terms*. Bilingual Japanese & English. Tokyo Bijutsu, Tokyo 1990.
- VÁRIOS: *A pictorial encyclopedia of the Oriental Arts. Japon 2*. Kadokawa Shoten Publishing, Tokyo 1969.
- VÁRIOS: *Miyabi, Art courtois du Japon ancien*. Catalogue de l'exposition. Musée National des Arts Asiatiques Guimet, Paris 1993.
- VÁRIOS: *Histoire de l'écriture*. Sob a direção de Anne-Marie Christin. Éditorial Flammarion.
- VÁRIOS: *The Tale of Genji, Bloom's Modern Critical Interpretations*. Editado e com introdução de Harold Bloom. Chelsea House Publishers, New York 2004.
- VÁRIOS: *The Cambridge History of Japan. Volume 2. Heian Japan*. Cambridge University Press, New York 1999.